EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

EKİM · KASIM · 1987 · BİR

Defter

KİTAP DİZİSİ 1

Ekim 1987

Metis Yayınları
Başmüsahip Sokak 3/2
Çağaloğlu/İstanbul

Yayın Kurulu:
Meltem Ahıska
İhsan Bilgin
Nurdan Gürbilek
İskender Savaşır
Semih Sökmen

Grafik düzen:
Hüsniye Şahin

Kapak Resmi:
Deniz Bilgin

Dizgi: Metin Dizimevi
Ofset Basım: Kent Basımevi
Film: Doruk Grafik

Yayınlanması istenen ürünler
için adres:
DEFTER, Metis Yayınları
Başmüsahip Sok. 3/2
Çağaloğlu/İstanbul

DEFTER

METİS YAYINLARI
Başmüsahip Sokak 3/2
Cağaloğlu/İstanbul

İ Ç İ N D E K İ L E R

HATIRLAMA ve TARİH
Necmi Zekâ

7

KAVAFİS'İN VEDA ETTİĞİ İSKENDERİYE
İskender Savaşır

21

İLLEGAL BİR ÖRGÜTÜN BAŞIYDIM
Tarık Günersel

35

ÜTOPİA KARŞISINDA VENEDİK
Lewis Mumford

38

ŞEHİR ve ŞAİR
İskender Savaşır

50

GÖRÜNMEYEN ŞEHİRLER
İhsan Bilgin

51

ŞEHİRCİLİĞİN ŞİARLARI
Le Corbusier

75

AMOSLU DELİKANLI
Erhan Acar
78

ÇEŞİTLİ SAPKINLIKLARIN ANALİZİ
Meltem Ahıska
80

MESED
Hür Yumer
81

PARÇALANMIŞ ZAMANIN AKIŞINDA
Nurdan Gürbilek
89

AŞK ÜSTÜNE·TARTIŞMA
Meltem Ahıska
103

DENEMENİN DOĞASI ve BİÇİMİ ÜZERİNE
Leo Popper'e Mektup
Georgy Lukacs
105

HOMO-SEXUALİS ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ
Meltem Ahıska
125

Yazı ve Yoksulluk
Latife Tekin · İskender Savaşır
133

HATIRLAMA ve TARİH

Necmi Zekâ

Bugün genel olarak kullanılan anlamda «tarih» kavramı, Batı'da 18. yüzyılın sonlarına doğru doğmuş, yeni sayılabilecek bir kavramdır( ). Bu yeni kavramın, daha önceki tarih kavramından temel farkı, tekil olduğu halde kollektif bir kavram oluşudur. Aydınlanma felsefesi bu kavramı Batı düşünce hayatına kazandırmazdan önce, tarih yabancı deneyimlerin içinde toplandığı bir pota olarak görülür; insanların ibret almaları için anlatılan, insanların hemen hemen her şeyi kanıtlamak için başvurdukları hikâyelere verilen bir addır. Doğu'da da, vâkanüvis, «tarihi olaylardan örnek göstererek nasihat» verir(2). Cicero'nun deyişiyle, «hayatın öğretmeni»dir tarih (historia magisra vitae) Dolayısıyla da, bugün ile geçmiş, aynı tarihsel ufku paylaşır; araya tarihsel bir mesafe konmaz. Aydınlanma ise, tek bir bütüncül Tarih bulup çıkarmıştır ortaya; tarihi zamansallaştırmıştır. Olaylar bağlamı (tarihin gerçekliği) ile bilgisini (tarih felsefesini) aynı kavram içinde birleştirerek, aşkın bir tarih kavramına ulaşmıştır. Aydınlanma böylece Tanrı'ya ya da Doğa'ya, yani tarih dışı bir merciiye başvurma gereğini de ortadan kaldırıp, tarihin yapılabilir olduğu —geleceğin planlanabileceği— inancını yaygınlaştırır. Daha sonra özellikle 19. yüzyıla tümüyle egemen olan tarih kavramı —17. yüzyıldaki fizik devrimine benzer bir «tarih devrimi» yaşanır 19. yüzyılda—, bir tekilleşme —çok mitosluluktan, tek mitosluluğa geçiş(3)— sürecinin ürünüdür.

Bu yeni tarih kavramını mümkün kılan da, her şeyden önce Aydınlanma'nın o ünlü «insanın mükemmelliği» ilkesidir(4). Bilindiği gibi, Aydınlanma ile insan «özerkliği»ni ilan eder; her şey onun elinden çıkmadır, geleceği kuracak olan da yine kendisidir. Lukacs'ın belirttiği gibi, Fransız Devrimi, tarihi ilk kez olarak bir «kitle deneyimi» kılmıştır(5). Tarihe «epik bir bütünlük» kazandıran Fransız Devrimi ile özellikle Napoleon döneminden önce, tarihin yapılabilirliğinden pek söz edilmez. Hatta 17. yüzyılın orta-

sına dek, geleceğe yönelik tek beklenti, bir kıyamet ünü» beklentisi olabilmektedir. Aydınlanma ile birlikte, tarih artık «insan dünyasını kendi kurar» cümlesinin bir kanıtıdır. Kant, tekil öyküleri (tarihleri), akılcı bir sisteme, bir dünya tarihi içine yerleştirme olasılığı üzerine düşünmektedir. «Tarihsel bilinç» ya da «tarihsel zihniyet», aklı temel alan Batı'nın evrenselliği için bir meşruluk zeminidir artık. Özellikle Hegel'den sonra, «tarihin gücü»ne hayrandır insanlar. Bütün 19. yüzyıl siyasetinin kuramsal tabanı da, bir mit/tarih ayrımına dayanır. Dolayısıyla, tarih ile «ulusal devlet» fikri de, sıkı sıkıya bağlıdır birbirine([6]). Burjuva toplumunun yükselişi ile çağdaş tarih biliminin doğuşu arasındaki bağ da, sık sık vurgulanmıştır.

Ama aynı zamanda Aydınlanma'nın en sorunlu alanlarından birisidir tarih. Bir başka açıdan bakıldığında, bu kollektif, tekil kavram, zamanı algılama biçimlerinin kesintiye uğramasıyla başgösteren «bellek krizi»ne bir çözüm olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların zamanla olan ilişkileri birden doğallığını kaybetmiş, hızlanan zaman deneyim olanağını giderek azaltmıştır. Daha doğrusu, deneyime daha az zaman kalmaktadır artık. (Modern dünyada deneyimin tümüyle ortadan kayboluşu, sonradan özellikle Benjamin'in önemle üzerinde durduğu bir temadır.) Somut olarak, «bugün geçmişe nasıl bağlanacaktır?» sorusuna bir cevap bulmak gerekmektedir. İşte bu yeni tarih kavramı, olaylar ya da nedenlerin birbirine eklenmesini mümkün kılacak bir üst-anlatıya **(Meta-narrative)** duyulan ihtiyacı gidermektedir([7]). Düzenli, sürekli ve teleolojik bir değişimi öngören bir tarih kavramıdır bu. Ama aynı zamanda bireylerin ellerinden geçmişin, geleneksel deneyimlerin, bir bütün içine oturmayan öykülerin kayıp gidişini **(dispossesion of the past)** de gizleyen bir tarihtir([8]); bir tarihsizleştirmedir aslında. Diderot'nun «eskiden örnekler, şimdiyse kurallar var» sözü, bu değişimi çok iyi özetlemektedir. Koselleck'in terimleriyle söylersek, «beklenti», «deneyim»e galebe çalmıştır.

«Dünyadan sorumlu olma»nın, «tarihi yapan insan» kimliğinin yükü de, başlı başına bir sorundur([9]). Artık dünyanın gidişatından sorumlu tutulabilecek bir Tanrı olmadığına göre, insan kendi kendiyle başbaşa kalmıştır. (Sonradan Nietzsche'nin açıkça belirteceği gibi, tarihsel olmak, mutsuzluk getirmektedir[10]). Özerkliğin belalarından kurtulmak için de, geçmişten bir takım cepheler, düşmanlar bulup çıkarılacaktır tabii ki. Böylece tarih (Tanrı'dan sonra yargılanacak) «asıl sanık» arama ve bir «öteki ben» olma sanatı olarak çıkar karşımıza. «Dünya tarihi», dünya mahkemesidir bir anlamda. Marquard'a göre, örneğin 19. yüzyıl felsefesinin em-

pirik ben/aşkın ben ayrımı da, bir yönüyle «geçmişteki başarı ve başarısızlıkları bölüştürme» çabasıdır. Kısacası, sorunlu bir alandır tarih: Her şeye gücü yeten, akılcı, özerk insan fikrinin pek doğrulanmadığı, (1848 yenilgisinden s nra, Marx da, insanların kendi tarihlerini, ancak verili koşullar içinde yaptıklarını belirtme ihtiyacını duyar) Yeniçağ'ın meşruluğunu tam olarak kanıtlayamadığı bir alandır. Bu yüzden, aslında sanayi toplumunun en güçlü miti lan tarih, bir yandan, tam anlamıyla «sekülerleşmeme», «Yeniçağ'ın teolojisi» gibi suçlamalara da maruz kalır.

Pozitivizme ve «ilerleme iyimserliği»ne karşı bir muhalefet olarak ortaya çıkan «tarihselcilik» akımı da, bir yanıyla Aydınlanma'ya karşı bir konum olma özelliği taşır; ama bir yanıyla da, tarih kavramını 19. yüzyıl içinde en saygın, en güçlü yerine ulaşmasını sağlar(11). Bu bakımdan, Nietzsche'nin deyişiyle, tarihselcilik «modern ruhun semptomatiği»dir. Doğa bilimleri yöntemine karşı, anlama ya dayalı tarihsel bilgiye özerk bir alan statüsü kazandırma çabasında, «Salt Aklın Eleştirisi»nden sonra, «Tarihsel Aklın Eleştirisi»ni gündeme getirecek kadar ileri gidilir. Aslında tarihselcilik ve sonradan hayat felsefesi, aşkın ben'in —herkes için geçerli, nesnel bir dünya tasarımı sağlayan ben'in— gücünü zorlayan (konstitutif çabalarını aşan) deneyim alanlarını gündeme getirmeye çalışır(12). «Gelenek aktarımının, estetik yaratıcılığın, gövdesel, toplumsal ve tarihsel varlığın gündelik ve gündelik dışı deneyim alanları»nı, klasik aşkın özne ile kapsayamayacaklarını görür tarihselciler. Ne var ki, tarih kavramının altında yatan aşkın öznelliği, onların da aşmaları mümkün olmamıştır. Tarihin doğuşu ile burjuvazinin doğuşu arasındaki bağ gibi, tarihselciliğin yayılışı ile burjuvazinin bir sınıf olarak eski şaşaasını yitirmesi, en azından ideallerinin zayıflaması arasında da doğrudan bir ilişk kurulabilir; bu muhalefetin, Almanya çıkışlı —İtalya destekli— olması da, zaten konuya toplumsal gelişim açısından bakmak icap ettiğinde, ayrı bir önem taşımaktadır.

Daha çok, tarih kavramının tarihselliğini vurgulayan bu kısa girişten sonra, bugün bizim için «tarih»i tartışmanın ne anlama geldiği üzerinde durabiliriz. Her şeyden önce, geçmişle nasıl ilişki kurulacağı, bu ilişkinin niteliği, kuşkusuz hâlâ gündemimizde olan bir konu. Tarih biliminin bütün saygınlığına rağmen, modernist bakış açısının «geçmişe düşmeme» nevrozu yüzünden, bugün geçmişe herhangi bir gönderme bile, gelecek olanı, yaşanan anı dışlamak olarak algılanıp, büyük tepki çekebiliyor. Tarihin aynı zamanda —bir kavram olarak bütün modernliğine rağmen— karşı modernist söylemlerin önemli bir direniş alanı oluşturduğu da kesin.

Türkiye'de açıkça dile getirilmese de, en az din kadar rahatsız edi ci bir alan tarih; hatta din kadar kesin ilişkiler, konumlar sunmadığından olsa gerek, kolayca kavramlaştırılamayacak huzursuzlukları, çatışmaları barındırıyor içinde. Bizim bu yazıda yapmak istediğimiz de, bu konudaki belirsizlikleri bir ölçüde aşabilmek için, kavramsal bir donanım sağlamak. Çünkü «tarihsel zamanın ölçüsü ne?» gibi tarih epistemolojisinin özgül sorunları mış gibi görünen pek çok şey, tam da «kaşınması gereken yerler» aslında. Cumhuriyet tarihinin ya da modernleşme sürecinin, bir toplumsal unutuş, bir bellek krizi olarak ele alınabileceğini göstermenin ötesinde, daha genel planda ufkumuzun nasıl oluştuğu sorusu üzerine düşünmemiz gerekiyor artık. Bu bakımdan, «Türkiye'de tarihin meşruluğu nedir?» gibi bir soruya varmasa da, «belleği tehdit altında olagelmiş bir toplumda, belleğin tehdit oluşturması» olasılığına işaret eden birtakım sorular ve tahminler sırlamak bu yazının amaçları arasında...

II.

Yukarda değindiğimiz gibi, «geçmiş»in bir mücadele alanı olarak seçilmesi, karşı modernist konumun sadece düşünsel planda sınırlı kalmayan bir çabası. «Gelenek» kavramı da, özellikle tarihe oranla daha az sorunlu ve görece daha sağlam olduğu için, direniş ve tepkilerin bütün çeşitliliğine rağmen, daha çok yeğlenen bir kavram. Hatta «gelenekselcilik» olarak adlandırılabilecek, ortak bir tavırdan söz etmek de pekâlâ mümkün.

Hiç kuşkusuz modernizmin[13]) de, kendine göre bir gelenek tanımı var. Gelenek, akla, bilime karşı direnen, bağlayıcı, köstekleyici bir güç, modernizme göre; geçmişin, bugün üzerinde kurduğu, kurtulunması gereken bir otorite. Oysa —haksızlık etmek pahasına da olsa— hareket edebilmek için, unutmak gerekiyor. (Dünyanın oluşumu bile, Luther'e göre, Tanrı'nın unutkanlığına denk gelmiş olmalı.) Türkiye'de modernizmin sunduğu Batılı kimlik de, ne kadar ulusalcı olursa olsun, ancak evrensel bir tarih, bir uygarlık tarihi içine oturtulabilen, öncesiz bir konum; bir bakıma «saatın sıfıra alınması»... Bu yeni ufuk çizgisinin beklentilerini, özellikle de uygarlık beklentisini engelleyici, rasyonelleşmeye ayak direten her şey, bir gelenek olabiliyor ancak.

Gelenekselcilik ise, her şeyden önce korunması gereken, değişmeden kalan bir süreklilik olarak ele alıyor geleneği. Geleneğe sahip çıkma bu bakımdan hem kaybolmaya yüztutmuş bir «görkem», hem de belirsizleşmeye başlamış bir «köken» arayışı olma özelliği taşımaktadır. Türkiye özelinde, insanın mükemmelliği, ilerleme vs.

gibi Batılı değer kategorileri, hem kültürel kimliğin tanımlanmasında, hem de geçmişin düzenlenmesinde —tarihsel söylemin düzenleyici ilkesi olarak— yetersiz kalmaktadır. Riceour'un «anlatı yetkinliği» (**arrative competence**) olarak adlandırdığı geçmişi kurma, öyküleri izleyebilme yetisi önemli bir darbe yemiş, insanların zamanla olan deneyimlerini anlamlı kılan anlatı yapıları giderek kaybolmaya yüztutmuştur. Romantikleri hatırlatır bir biçimde, «kendine gelmek», «kendini bulmak» temalarını tekrar eden gelenekselci tavır, Nietzsche'ci anlamda «anıtların yüceltilmesini seçen» **(monumentalisch)** bir tarih anlayışının içinde değerlendirilebilir. Temelde, insan varoluşunun geçmişteki yorumuna bağlı kalmayı yeğleyen bir anlayıştır bu; biraz da bugünün yorumlanmamışlığından kaynaklanır. Ayrıca, gelenekselciliğin insanı fazlasıyla «kökenini bilme iradesi» ile sınırladığını da söyleyebiliriz.

Türkiye'de bu tür bir gelenekselciliğin sınırlarını zorlayan, muhtemelen 'tarihselci sıfatı' yakıştırabileceğimiz ilk deneyime ise, ancak 1921'de çıkmaya başlayan Dergâh dergisi etrafında toplanan «Bergsoncular»da rastlıyoruz(14). Tarihin zamansallaşması, ancak bir II. Meşrutiyet sonrası olgusu olduğundan, bu tür bir çıkışın 20'li yıllarda ortaya çıkmasına pek şaşmamak gerek. Her ne kadar Tanzimat'tan itibaren tarih anlayışında önemli değişiklikler meydana geldiyse de, ancak Akçura, Gökalp ve özellikle Köprülü ile —tam olarak 1920'li yıllarda ilk meyvelerini veren— bir tarih dönüşümü yaşanmıştır; tarihin yasalarından, hareket yönünden vs. sözedilmesi, ancak bu dönemden sonradır(15). Bir bakıma 1908 sonrası filizlenen «milli ekonomi» ile başlayan Türk ulusçuluğuna eşlik eder tarih. Ulusallaşmaya paralel olarak, bugün geçmişten ayrılmaya, Türk tarihi de giderek daha çok dünya tarihine, evrensel tarihe katılmaya başlar.

İşte bu bağlamda Bergsonculuk, «mekanik evrimcilik cereyanı»na karşı sosyolojik bir fikir ayrılığı gibi görünse de, aslında bunun çok ötesinde bir şeydir. Alttan alta, «zihinciler ile mantıkçılar»ın «zamana hükmetme» çabalarının, «tarih tezleri»nin rahatsızlığı hissedilmektedir. Ölçülüp, parçalanabilen —mekânlaştırılmış— zaman'a karşı Bergson'un savunduğu heterojen, canlı zaman anlayışı («süre») ve süreyi yaşayabilmenin bir koşulu olarak bellek fikri(16), böylece o yılların kültürel kimlik arayışına kavramsal bir taban oluşturur. Örneğin M. Şekip Tunç, «Doğu Rönesansı» idealini, bu hayat felsefesi ile temellendirmeye çalışır. Y. Kemal'in «sürekli bir değişim içinde hüviyetimizin muhafazası» olarak açıklanan «imtidad» fikri de, Bergson'un süre'sine oldukça yakındır. Ancak sürekliliği gösterecek geçmişe yönelik bir «ümit ve iman

arayışı», «bu toprakları bizim kılan ruhu tanımak» için olduğu kadar, yeni bir hayat hamlesine (élan vital) erişmek için de gerekli görülür. Kurtuluş Savaşı da bu nedenle, yeni bir hayat hamlesi olduğu için, Dergâhcılar tarafından desteklenir.

Bu kısa tasvir de göstermektedir ki, dergi çevresinde, alışılmış gelenekselci tavrı aşan, daha araştırıcı bir yaklaşım geliştirilmek istenmektedir. Olayları, kültürel öğeleri bir zamansal bütün içinde «konfigüre edebilme» sorununa bağlı olarak, bugünün yorumlanması için imkânlar araştırılmaktadır. Deneyimi «insanın zamana ve geleceğe egemen olamayacağını bilmesi»([17]) olarak tanımlarsak, Bergsoncuların temel kaygılarının da, deneyimlerin kaybolduğunu söyleyebiliriz. Kısacası, yeni deneyimlere hazırlıklı olmayı içeren, bir deneyim tutuculuğudur asıl tavırlarını belirleyen.

Dolayısıyla, çok daha köklü deneyimlerin bulunduğu sanat alanında, düşünsel plandaki kadar yüzeyde kalmayan, daha anlamlı bir direniş sözkonusudur. Proust'un «gayri ihtiyari hatırlama»sına oldukça yakın bir biçimde, Hilmi Yavuz'un deyişiyle, her şeyi «görünen ve görünenin bellekte anıştırdıkları» olarak alan A. Haşim —sembolist şair sıfatı kadar— kuşkusuz «belleğin şairi» sıfatını da hakeder([18]). Öte yandan Y. Kemal de şiiri «tarih ve kültürün genel bir kurgusu» olarak tasarlamayı seçer([19]). A.Ş. Hisar ise, görkemli «mazi hasreti» ile, kendini tamamen «hatırlama sanatı»na adamış biridir. Ama bir yerden sonra, içinde barındırdığı yeni deneyim vaadini pek yerine getirmeyen, zamanla abartılı ya da sahte bulunacak bir hatırlama edebiyatıdır bu. Örneğin A.Ş. Hisar yazdıklarının, tümüyle haklı olmasa da, «tıknefesçe bir geçmiş dökümü» ya da alaturka duyarlığın kökenlerinden biri olduğu söylenebilmektedir([20]). Bunun başlıca nedeni de, sözkonusu estetik çıkışın, savunmacı konumundan ötürü, giderek kendini belli sınırlar içine çekmesi, geçmişin çok boyutluluğunu ister istemez «ortalama bir bilinç» içinde yoketmesidir kuşkusuz. Yine de, sahtelik olarak algılanan, tarihin ve edebiyatın ortak «kurgusallık» boyutunu vurgulamaları Dergâhcılara önemli bir ayrıcalık kazandırmıştır.

20. yüzyılın sonlarına yaklaşılan bir dönemde, «tarih devrimi»ni de iyi kötü yaşadıktan sonra, bugün geçmişle nasıl ilişki kurulacağı sorusuna en güçlü cevabı hâlâ din verebiliyor. İlerleme, toplumsal hareket gibi modernist kategorileri sahiplense de, din hâlâ insanları zaman içinde bir yere yerleştirici, tarih'e karşı koruyucu bir özellik taşıyor. Ama dini bir yana bırakırsak, ilerlemeci-pozitivist konuma karşı, eski bir görkemi öne çıkaran geleneksel-

ciliğin ya da hayat felsefesi esintili bir estetik direnişin savunulması, bugün artık bir çözüm olmaktan çok uzak. Çünkü bugün geçmişe duyulan ilginin, eski süreklilikleri korumaktan çok, altüst etmeye daha yakın olduğu görülüyor. Hatta bu geçmiş ilgisinin ayırdedici özelliği, doğrudan tarih kavramının bunalımı olması. Her şeyden önce, ister bilimsel tahmin, isterse kehanet düzeyinde olsun, gelecek hesaplarının çoğunun başarısızlığı, geleceğin bilinebilirliği konusunda birtakım kuşkular doğurmakla kalmayıp, geçmiş/gelecek ilişkisini de yeniden düşünmeye zorluyor. (Son zamanlarda astrolojiye ilginin artması da, anti-pozitivizmin yanısıra, her şeye rağmen bir gelecek hesabı yapma özlemine bağlanabilir belki.) «Tarih doktrini»nin zayıflaması da, «ulusal devlet yerini farklı bir modele mi terkediyor?» sorusuyla yakından ilgili alanda[21]. Bu bakımdan, «geçmiş ilgisi»ni de, daha mikro düzeyde farklı politik oluşumların —belki sivilleşme olarak da adlandırılabilecek— «doğrudan devlete yönelik olmayan toplumsal hareketler»in bir parçası olarak yorumlamak mümkün. Bunda, bir yandan devlet katında temsil edilen Batılı kimliğin eski radikalliğini yitirmesinin, hatta gelenekselciliğe resmi bir boyut kazandırılmasının payı olduğu gibi, Batıda tarihin yeniden gözden geçirilmesinin de payı olsa gerek.

İşte bu yüzden —niteliği ne olursa olsun— mutlak bir süreklilik ya da karşıtlık oluşturma çözümü dışında, özgürleştirici bir «hatırlama kuramı»na nasıl ulaşılabileceği sorusunu tartışmak bugün büyük önem taşıyor. Marcuse ile Benjamin de —yeni kılavuzlar olabilecekleri için değil— «eleştiri gücü» ve «perspektif çeşitliliği» sağladıkları için, sırf bu yönde bir düşünümün vardığı noktaları göstermeleri bakımından, anılmayı hakediyorlar.

III.

Yukarda da kısaca belirttiğimiz gibi, tarihsel bir norm olarak «ilerleme» fikrinin egemenliği, yani radikal bir biçimde ileriye dönüklük, Yeniçağ'ın en önemli özelliğiyle. Yine Koselleck'in terimleriyle söylersek, «deneyim alanı»nın —ve bugün yaşananların— üzerinde, hep bir geleceğe ait «beklentiler ufku»nun egemenliği söz konusuydu. Geleceğe bir **telos** olarak bakıldığından, geleceğin bir «huzursuzluk kaynağı» —öngörülemeyen bir başlangıç— olma olasılığı da ortadan kalkmış oluyordu böylece[22]. Geçmiş ise ancak bir engel ya da ayıklanmış bir «kültür değerleri hazinesi» olarak vardı. Dolayısıyla tarihçiden de, «unutulanın dağılışı»nı değil, bugünün dayandığı derin niyetleri **(intention)**, sağlam gereklilikleri göstermesi bekleniyordu[23].

Hemen anlaşılacağı gibi, Aydınlanma'nın bu ileriye dönüklüğü, aynı zamanda geriye dönük bir unutuşu da içermektedir. Çünkü, Horkheimer ile Adorno'nun «Aydınlanma'nın Diyalektiği»nde ileri sürdükleri gibi, doğa üzerinde egemenlik kurabilmenin —kısacası bilimin— aşkın koşuludur «unutma»([24]). Horkheimer ile Adorno daha da ileri gidip, bütün yabancılaşmanın bir unutma olduğu sonucuna varırlar. (Heidegger'in «varlığın unutuluşu» düşüncesi de —varolan ile varlık arasındaki farkın unutulması—, Adorno'nun «doğanın unutuluşu» teziyle benzerlikler taşır.)

Marcuse de «yabancılaşmanın unutma olduğu» tezinden yola çıkarak, «eleştirel kuram»a —genelde marksizme— yeni bir felsefi «arşimet noktası» kazandırmaya çalışmıştır([2]) « lü kuşakların geleneği»nin yaşayanlar için bir «kâbus» olduğunu öne süren Marx'ın tersine, Marcuse için geçmişin hatırlanması büyük önem taşır. Birer «potansiyel» olarak tanımladığı geçmiş ile gelecek arasında diyalektik bir ilişki öngören Marcuse, Hegel'in **(Wesen)** üzerine söylediklerini çıkış noktası alır kendine. Hegel'e göre, gerçekliğin olumlu (pozitif), halihazırdaki görünümü dışında, olumsuzluk **(Negativitaet)** diye adlandırdığı, ikinci bir ontolojik düzeyi daha vardır. Olumsuzluk hiçbir zaman halihazırda olmayan, hep halihazırda olanın ötekisi'dir; her an geride, «zamansız bir geçmişte»dir. Böylece Hegel varlığa yeni bir boyut —bir olmuşluk **(Gewesenheit)** olan ve ancak hatırlama ile ulaşılabilen— «öz» boyutunu eklemiş olur. Marcuse ise, özü «zamansız geçmiş» ile özdeşleştirmeyi bir yana bırakıp, diyalektik bir öz kavramı geliştirmeye çalışacaktır: Biraz da, «geleceği biçimlendirecek güçlerle birlik kurma» amacıyla, zün hem geçmiş, hem de gelecek potansiyelleri olduğunu öne sürer Marcuse. «19. yüzyılın toplumsal devrimi, şiirini, geçmişten değil, gelecekten çıkaracaktır» diyen Marx'tan farklı olarak, «hatırlamanın enerjilerini devrimin amaçları doğrultusunda kullanma» çabasına girer zellikle, yabancılaşmanın ve özel mülkiyetin kökenlerine ilişkin soruları, «devrim kuramı»na bütünleyici bir öğe olarak katma çabasıdır bu.

Marcuse'ye göre, hatırlama şeyleşmeye, ikinci doğaya karşı bir güçtür. Şeyleşmenin aşılması **(Derification)** ile hatırlama doğrudan birbirlerine bağlıdır. (Burada aslında yine, marksist yabancılaşma kuramının o ünlü «özyabancılaşmanın aşılması, özyabancılaşma ile aynı yol izlemek zorundadır»([2]) formülünün farklı bir biçimini bulmak mümkün. Dolayısıyla Marcuse'nin, biraz da Lukacs'ın etkisiyle, esas kuramdan çok da uzağa düştüğü söylenemez.)

Marcuse'nin hatırlama kuramının bir diğer önemli dayanağı ise, tahmin edileceği gibi, psikanalizdir. Ama Marcuse, Freud'un «bel-

lek kaybı, traumatik deneyimlerin bastırılmasıdır» teziyle yetinmeyip, aynı zamanda haz deneyimlerinin, toplumca hoşgörülmeyen haz verici etkinliklerin de bastırıldığını savunur. Bellek, uygarlık tarafından tek yönlü olarak eğitilmekte, konvansiyonelleştirilmektedir. Uygar bellek toplumsal görevleriyle, günahlarıyla ilgilidir sadece. Bastırıcı (**repressive**) gerçeklik ilkesi, geçmişteki acıların ve hazların unutulmasını öngörür; bir demistifikasyon olarak hatırlama —farklı bir geçmişin hatırlanması— ise, statüko'nun içselleştirilmesini —tek boyutluluğunu— önleyecektir. Bu aynı zamanda, Marcuse'nin bastırıcı toplumun bir özelliği saydığı ilerleme fikrinin, çizgisel zaman anlayışının da bir eleştirisidir: İlerlemeci bakış, geçmişi ve bugünü, hep daha iyi bir geleceğe hazırlık olarak gördüğünden, çekilen acıların gerekli, hatta doğal olduğu sonucuna götürür. Oysa bu acıların çekilmesi doğal değildir; geçmiş de, mutlu bir dönem olabilir pekâlâ.

Marcuse, bu hatırlama etkinliğinin geçmişteki bir «altın çağ»ı arama olmadığını vurgulasa da, hatırlamayı ontolojikleştirdiği —hatırlanan arkaik miras ın, artık tarihsel olmaktan çıktığı— suçlamasıyla karşılaşır. Gerçekten de, Marcuse'nin «tarihsel deneyimlerin hatırlanması»ndan anladığı, uygar belleğe karşı, deyim yerindeyse bir «bilinçaltı»na —bir bakıma da kökene— ulaşma çabasıdır. Dolayısıyla, fazlasıyla terapik bir özellik taşıdığı söylenebilir. Buna bağlı olarak, hatırlamanın «tekrar»a çok yakın olduğu —Bloch'un deyişle «devasa bir deja vu» olduğu—, hatta yeni bilgiye pek yer bırakmadığı eleştirisi de getirilebilir. Marcuse'nin —Heidegger etkisiyle— kökensel bir anlam ve kökensel bir bütünlük inancından kurtulamadığı doğru olsa da, hatırlamayı geçmişi olduğu gibi yeniden kurma —bir tekrar— olarak almadığı da gayet açık. En azından psikanaliz için geçerli olmayan bir eleştiri bu: Derrida'nın işaret ettiği gibi, hatıra izlerinin, zaman zaman yeniden yazılma (**Umschrift**) biçiminde, yeniden düzenlendiğini (**Umordnung**) öne sürüyor Freud([27]). Ama bilinçaltının bilince aktarılmasını, bir tercüme, yer değiştirme olayı olarak değil, bir katkı, e (**Nachtrag**) olarak görüyor. Dolayısıyla, bilince çıkmış, herhangi bir ilk metnin, ilk anlamın türevi ya da tekrarı değil. Marcuse'nin, hatırlamanın sadece sembolik, «kayıp zaman»ın da hayali (**imaginaer**) olduğu uyarısı da, bunu destekliyor. Bir bakıma —Benjamin'de çok daha net bir biçimde karşımıza çıkan— «anlamın kapanmamışlığı» inancını Marcuse'de de buluyoruz.

Marcuse'nin, belki biraz geç de olsa, son yıllarında estetiğe duyduğu ilgi, hatırlama kuramının bir diğer dayanağını oluşturur. Marcuse, bu sefer, romantiklerin «bütün sanat hatırlamadır» savını esas

alarak, sanatın şeyleşmeye, araçsal akıl ve duyarlığa karşı gücünü vurgular. Çünkü sanat, şimdi olan bir şeyi, geçmiş kılmadan kuramaz. Sanatın içinde barındırdığı, gelecekteki mutluluk vaadi de, Marcuse'ye göre, diyalektik olarak, geçmiş hak anlarının hatırlanmasına bağlıdır. Son yapıtlarından biri olan «Sanatın Kesintisizliği»nde şöyle der :

«Hatırlama, gerçeklik ilkesine karşı, acının sona ermesini, hazzın ise sonsuza dek sürmesini ister. Bu istek imkânsızdır, çünkü mutluluğun kendisi, acıya bağl bir şeydir. Ama hatırlama, değişim içinde mücadelede kullanıldığı zaman, devrimler içinde bastırılmış bir devrim için de savaşılmış olur.»([28])

Sanatın şeyleşmeye karşı savaştığı düşüncesi —bir anlamda «estetik muhalefet»—, Marcuse'nin «mutlu akıl ütopyası»nın son uğrağı olarak da görülebilir. Hep mutluluğa karşı dikilen —bir türlü mutlulukla bağdaşmayan— bir güçtür akıl; sanat ise, elimizdeki son imkânlardan biri... Sonuç olarak, Marcuse'nin, «tarih nesri» ne, hatta teleolojik bir bütün olarak tarih fikrine bağlı kalsa da, tarihte «aklın yasalarını bulma» projesinden epey uzaklaştığını görüyoruz. «Aklın birliği»nin tarihte olumlanması fikrinden, estetik bir «hatırlama sanatı»na varılması, kuşkusuz «devrim kuramı» için de önemli sonuçlar doğurmuştur.

Diğer bir hatırlamacı düşünür Benjamin'in temel kaygısı da mutluluktur; ama doğrudan kurtuluş (kefaret) tasarımına bağlı bir mutluluktur onunki( ). Bugün, geçmişin gerçekleşmemiş beklentileridir Benjamin'e göre. O «zayıf mesihçi gücümüzle», geçmişin beklentilerini yerine getirerek «tutsak geçmiş» kurtardığımızda, bugün de kurtulacaktır; çünkü baskının ve sıkıntının doğum yeridir geçmiş. Yani «biz bekleniyorduk» derken Benjamin, bir bakıma gelecek kuşakların değil, geçmiş kuşakların sorumluluğunu taşımayı öngörür. Bir gönül borcundan ya da görev bilincinden değil, kendi kurtuluş arzumuzdan kaynaklanan bir sorumluluktur bu. Kısacası, Habermas'ın belirttiği gibi, Yeniçağ'ın o ünlü, ileriye dönük «beklentiler ufku»nu, Benjamin —180 derece döndürerek— geçmişe yönelik kılmıştır([30]).

Ama Benjamin için de, hatırlama, geçmişin bugüne aktarımı —Nietzsche'nin «doğuştan kırsaçlılık» dediği— bir tarihsel «bilgi yığını» değildir. Geçmişi geçmiş olarak onaylayan güncelleştirmeye karşı bir hatırlamadır bu. Benjamin'e göre, tarihselciliğin «ezeli ve ebedi geçmiş»i, tarihsel haksızlıkların ikinci bir kez tekrarı, geçmişten yükselen yakınmalara kapalılıktır (rneğin Schleirmacher'in **Einfühlung**'u (özdeşleyim, içten duyma) bu açıdan bakıld:ğında, galip gelenlerle bir özdeşleyimdir.) Tarihselci düşünce

«kültür içerikleri»nin —yani zaferlerin— birbirine eklenmesiyle oluşan bir tarih —epik bir aktarım— sunarken, Benjamin «hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın» demektedir. Bir başka deyişle, geçmişe galip gelenler ile ezilenlerin ilişkisi —iktidar ilişkileri— açısından bakar; bu yüzden de tarihi «tersinden tarama»yı önerir. Tarihselcilğin «anlama» pratiği ise, özellikle Schleiermacher ile Dilthey'da, geçmişle, psikolojik yanı ağır basan, tam bir örtüşmeyi öngörmektedir. Benjamin için, bugünün de bir yapı öğesi olarak dahil edildiği, bir inşa faaliyetinin nesnesidir tarih; «şimdinin zamanı» **(Jetztzeit)** ile dolu bir geçmiştir.

Asıl darbenin indirilmesi gereken nokta, tarihselciliğin «hakikat bizden kaçamaz» cümlesinde özetlenen tarih anlayışıdır Benjamin'e göre; çünkü geçmiş ölü bir miras değil, —tehlike anında çakan— bir şimşek, «uçucu bir imge»dir ancak. «Başı geriye dönük» bir peygamber olan tarihçi de, bir «imge kurucusu» dur aslında; tarihçi, Benjamin'in Hofmannstahl'dan aktardığı deyişle, «hiç yazılmamış okur. Hatırlanan imgeler —mitik ve ütopik içerikler de taşıyan— **aura**'sı olan imgelerdir([31]); hatırlayan kişinin kendi imgesini de içerirler. (Bu yüzden, bellek kesinlikle bir **instrument** değil, olsa olsa bir **medium**'dur.) Yani —Proust'da olduğu gibi— «söze dökülmemiş olan»ın ortaya çıkış ânıdır hatırlama.

Benjamin'in «hatırlama kuramı»nda da kuşkusuz eleştirilecek çok şey var: Örneğin —tarihin kurmaca yanını vurgulamakla birlikte—, «tarihsel bilinç»in kendinden fazlasıyla emin tavrına Benjamin'de de rastlıyoruz. Ayrıca, neredeyse mistisizme varan «selamete ulaşma tarihi» **(Heilsgeschichte)** anlayışının geçerliliği de, tartışmalı bir konu. Her şeye rağmen, Benj 'in tarih tezlerinde iki önemli noktanın altını çizmek gerekiyor: Birincisi, her ne kadar «tarihsel özne» fikrine bağlı kalsa da, Benjamin bu öznenin «özerk zihni»ne ya da bilincine ayrıcalıklı bir yer vermiyor; hatta çoğu zaman hatırlamanın —ve kurtuluşun— «bilen bilinç pahasına gerçekleştiğini vurguluyor. İkincisi de, geçmişle bugünü bağlayanın —tarihsel anlamı yaratanın— «tarihin otoritesi» değil, retorik yapısı olduğu tezi([3]). Tarihselciliğin, «olayların geçmişteki kişilerce yaşandığı gibi olan anlamını ortaya çıkarmak ([32]) amacı yerine, Benjamin farklı, kesinleşmemiş, kapanmamış anlamlar üretmeyi amaçlıyor.

IV.

Sözü bağlarken, son olarak 80'li yıllar Türkiye sinde, en kalın çizgileriyle de olsa, hatırlamaya dayalı bir perspektifin muhtemel sonuçları ve uzantıları üzerinde durmamız gerekiyor. Hiç kuşkusuz bir «kriz dönemi» özelliği olması nedeniyle, önemli bir «kritik» boyutu da olan, burada sözünü ettiğimiz geçmiş ilgisi, vicdani bir rahatsızlık ya da bir miras kavgası dışında bir anlama sahip. Aşağıdaki —aslında soru biçiminde ifade edilmeleri gereken— saptamalar da, daha çok bu muhtemel «anlam»ı netleştirmeye yönelik. Hatırlama pratiği, ya da daha iddialı bir ifadeyle «geçmişe ütopik bir boyut kazandırma» çabası, her şeyden önce «aktif bir unutuş» olan modernizmi sorgulama yollarından birisi. Bu yönde bir pratiğin de, özellikle «geçmiş/gelecek ayrımı» bağlamında, ileri/gerici ya da Batıcı/Batı düşmanı gibi yerleşik kültürel ve politik karşıtlıkların çözülüşüne katkıda bulunduğu kesin.

Her ne kadar, hep bir asgari müşterek, consensus vs. arama ya da oluşturma çabası ön planda ise de, en azından kültürel olarak, çok belirgin bir biçimde dissensus'a doğru gidildiği bir dönemde, hatırlama da, her alandaki bütünsellik (bütünleştirme) fikrinin meşruluğunu sorgulamaya yönelik bir tavır olarak çıkıyor karşımıza. Hatırlama ister istemez, pozitivizmin «zamanın çok-çizgililiğini, kapalı bir bütünlüğe sığdırma» çabasına ya da toplumsal planda «düzen içinde gelişme» arayışına[34] —özelde de «ulusal birlik», «kollektif birlik» vb. ideallere— ters düşüyor.

Dolayısıyla tarihin detotalizasyonu olarak hatırlatma, «bir dünya, bir tarih» görüşüne, «ideal anlamlar ve sınırsız teleolojiler»e karşı, üst-anlatıların, rasyonel, evrensel değerlerin ne derece ve ne pahasına mümkün olduğu sorusunu da gündeme getiriyor. Ama, negatif bir süreklilik anlayışı da, er geç pozitifliğe (halihazırda olma durumuna) düşme tehlikesini içinde taşıdığından, «kodların eriyip gidişi karşısında, yeniden kodlamalara kalkışmak yerine», belki de toplumsal varoluşumuzun zamansal yönünü, daha farklı değerlendirme yollarını aramak, Nietzsche'nin «düşüncede göçebelik» önerisini benimsemek gerekiyor[35].

Bir demistifikasyon etkinliği olarak hatırlama, tarihin sadece bilişsel (kognitif) bir alan değil, bir iktidar (deneyim) alanı olduğunu gösteriyor bize. Böylece merkezi, fundamental bir iktidar üzerinde odaklaşmak yerine, yerel, minimal güçler —daha doğrusu güç ilişkileri— üzerinde durma imkânı doğuyor. «Bilen özne», «tarihi yapan özne» vb. kavramların yoğun eleştirisinden sonra, metodolojik kesinliğini yitiren tarih de, «insanı kurmak değil, çözmek» (Levi-Strauss) projesine katılmış oluyor.

Hatırlama, büyük bir kollektif bilinçaltı arayışı olmaktan çok, geçmişteki «beklenmedik olaylara, küçük sapmalara ya da kesin kopuşlara, yanılgılara, değerlendirme hatalarına, yanlış hesaplara» ( ) eğilen bir pratik. Bunun için de, bir «ilk kimlik» aramak yerine, kimliksizliği en uç noktasına kadar götürmek gerekiyor. Üstelik «kim olduklarını bilmeyen insanlara yedek kimlikler bulma» deneylerinin kaçınılmaz başarısızlığı bir yana, bugün artık kimliksizliğin —Batılı ya da Doğulu olma derecemizin— eskiden (20'li ya da 60'lı yıllarda) olduğu kadar, acı vermediği de bir gerçek. Bunun bir «gevşeme» ya da «dekadenz» olduğu da öne sürülebilir. Yine de gerek sonuna kadar götürülecek bir «karnaval»ın, gerekse bütünleşmeye karşı savunulacak bir çoğulluğun ,alttan alta yeni dinamizmleri besleyip beslemediği sorusu üzerine düşünmeye değer.

NECMİ ZEKÂ

NECMİ ZEKÂ

1. R. Koselleck : **Vergangene Zukunft, Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten**, Frankfurt a.M. 1979, s. 17d.
2. İ. Ortaylı : **Gelenekten Geleceğe**, İstanbul 1982, s. 65
3. O. Marquard : Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist, **Abschied vom Prinzipiellen** içinde, Stuttgart, 1984.
4. R. Terdiman : Deconstructing Memory : Representing the past and theorizing culture in France since the Revolution, **Diacritica**, Kış 1985.
5. G. Lukacs : **The Historical Novel**, Lincoln, 1983, çev.: H.S. Mitchell, s. 23'den alıntılayan R. Terdiman: a.g.e.
6. H. White : Getting out of History, **Diacritica**, Sonbahar 1982.
7. J. Baudrillard: Geschichte: Ein Retro-Scenario, **Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen** içinde, Berlin 1978, çev. M. Leiby.
8. M. Foucault: **The Order of Things**, New York, 1970, s. 368'den alıntılayan R. Terdiman: a.g.e.
9. O. Marquard: **Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie**, Frankfurt a.M., 1982, s. 71.
10. F. Nietzsche: **Unzeitgemaesse Betrachtungen**, Werke I, Der.: K. Schlechta, München 1976, s. 212.
11. Tarihselciliğin geniş bir tanıtımı için bkz. D. Özlem: **Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, İstanbul 1986.
12. J. Habermas: **Der philosophische Diskurs der Moderne**, Frankfurt a.M. 1985, s. 167d.
13. Modernizmi, zorunlu olarak —sosyo-ekonomik bir değişme olan— modernleşme ile örtüşmesi gerekmeyen, bir «kültürel değerler sistemi», zihinsel bir kurgu ya da model olarak tanımlıyoruz. Bu ayrım için bkz M. Berman: **All that is solid melts into air**, London 1983.
14. Dergâh dergisi ve Bergsoncular konusunda bkz.: H.Z. Ülken: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, 1979, s. 368 ve B. Ayvazoğlu: **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, Ankara, 1985, s. 87.
15. H. Berktay: **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü**, İstanbul

1983, s. 23d.

16. M.Ş. Tunç: Bergson'un Felsefesi, **Yaratıcı Tekamül**'ün Önsözü, İstanbul, 1947.
17. D.C. Hoy: **The Criticle Circle**, California, 1982, s. 59d.
18. H. Yavuz: A. Haşim: Simge ve Belleğin Şairi **Gösteri**, Cumhuriyetten bu yana Türk edebiyatı Kitap Eki, 1985 (?).
19. E. Işın: İstanbul 1912, **Gergedan** s. 2, Nisan 1987.
20. F. Özgüven: A.Ş. Hisar: Boğaziçi Mektupları, **Çağdaş Eleştiri**, s. 2. 1982.
21. Ç. Keyder: Yeni Liberalizm ve Ötesi, **Yeni Gündem**, yıl: 3, s. 8. 1986.
22. J. Habermas: y.a.g.e., s. 22.
23. M. Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, **Von der Subversion das Wissens** içinde, München, 1974, çev.: W. Seitter.
24. M. Horkheimer/T. Adorno: **Dialektik der Aufklaerung**, Frankfurt a.M., 1982, s. 206.
25. Bu yazıda Marcuse üzerine söylenenlerin hemen hemen tamamı M. Jay ile L. Zahn'ın makalelerinden alınmıştır. Bkz. M. Jay: Anamnestic Totalization, Reflectians on Marcuse's Theory of Remembrance, **Theory and Society** V.11, 1982 ve L. Zahn: Die Utopie der glücklichen Vernunft, **Grundprobleme der grossen Philosophen**, IV içinde, der.: J. Speck, Göttingen, 1981.
26. K. Marx/F. Engels: **Werke, Ergaenzungsband**, Berlin, 1968, s. 533'den alıntılayan B. Lypp: Über drei verschiedene Arten, Geschichte zu schreiben, **Literatur Magazin 12: Nietzsche** içinde, Hamburg 1980.
27. J. Derrida: Freud and the Scene of Writing, **Writing and Difference** içinde, Chicago, 1978, çev.: A. Bass.
28. H. Marcuse: **Die Permanenz der Kunst**, München, 1978, s. 70.
29. W. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, **Illuminationen** içinde, Frankfurt a.M., 1980. Metnin Türkçesi ve metinle ilgili ayrıntılı bir inceleme için bkz. N. Gürbilek: Br Unutuşun Öyküsü **Akıntıya Karşı**, Kitap 2, İstanbul, 1986.
30. J. Habermas: y.a.g.e., s 25
31. **Aura**, «nesnede insanın bıraktığı iz», insanın unutulan izidir; ama bu izin ille de «emek» olması gerekmez. Benjamin'in bir başka tanımına göre, **aura** «ne kadar yakın olursa olsun, bir uzaklığın tek bir kereliğine görünmesi»dir. Yani, nesne mekân içinde yakın olsa da, zaman içinde uzaktadır. Bu uzaklığın görünüvermesi, «öteki»nin —Adorno'nun deyişiyle, «özdeş olmayan»ın— ortaya çıkışıdır. Kısacası, **aura** «hep varolan»ı olduğu kadar «henüz varolmayan»ı da içerir. Bkz. M. Stoessel: **Aura, Das Vergessene Menschliche** München, 1983.
32. T. Bahti: W. Benjamin, **Diacritics**, Sonbahar 1979.
33. Sözer: **Anlayan Tarih**, İstanbul, 1981, s. 43.
34. N. Göle: **Mühendisler ve İdeoloji**, çev.: E. Levi, İstanbul 1986, s. 9
35. G. Deleuze: Göçebe Düşünce, **Dün ve Bugün Felsefe**, Kitap 1, İstanbul, 1985, çev.: S. Akar.
36. M. Foucault: Nietzsche y.a.g.e.

KAVAFİS'İN VEDA ETTİĞİ İSKENDERİYE

İskender Savaşır

Bakıp dolaştığım evin dolayları, ana caddeler,
kenar mahalleler; yıllar yıllar boyunca.
Sevinç içinde, acılar içinde yarattım sizi ben;

Şimdi siz tepeden tırnağa duygusunuz benim gözümde.

Kavafis'in bütün şiirlerinde doğrudan iletilen duyarlığın berisinde örtük bir kaside var gibidir : Doğu Akdeniz şehirlerine bir kaside. Kimi şiirlerde İthaka, kimisinde İstanbul, hatta bazen Troya olabilen, ama en sık İskenderiye olarak karşımıza çıkan bu şehirler hakkında ortak birşey söyleyebilir miyiz?

Kavafis'in seslendiği ve onun şiirsel mekanını oluşturan, bu şehirler onun gözünde sonsuz bir şimdi içersinde yaşamaktadırlar. Kavafis onlarda insanoğlunun zamandan kurtulmak, tarih denen karabasandan uyanmak için kurduğu en güzel anıtlardan birini görür. Çünkü zaman ve oluş tamamen dışlanmıştır burada; şehirler saf birer varlık alanıdırlar : Hem zenginlik anlamında, hem mevcudiyet, vücut kazanmışlık anlamında varlık.

Çünkü şehir hayatın bütün tezahürlerini birden içerir, hepsini birden sunar. Bir tarlada, bir bağda genç ve tecrübesiz bir gövdenin yapabilecekleriyle, yaşlanmış ve bilge bir gövdenin yapabilecekleri aynı değildir. Oysa şehrin sokakları, alanları, köşebaşları çok daha kayıtsızdır bu yaş ve tecrübe farkına. Bir kez şehirli olma eşiği aşıldıktan sonra artık tecrübe pek fazla bir anlam ifade etmez. Bu yüzden şehirde yitirmek ve bulmak birer süreç değil birer andırlar : Herşey her zaman olabilir. Bir köşeyi dönmek yeter «Eros'un o eşsiz gücüyle» karşılaşmaya. Yokluktan varlığa bir adımda geçilir. Bu yüzden de şehirli güzelseverler, «Suriyeli Yunan Büyücülerin Tarifi Üzre» gençlik iksirini yapmaya çalışmaktan hiç vazgeçmezler :

Nasıl bir iksir kaynatmalı şu büyülü otlardan,
nasıl bir iksir yapmalı ki, o eski
Suriyeli Yunan büyücülerin tarifi üzre,
(...)
yeniden dönebileyim yirmi üç yaşımın günlerine;
yeniden canlandırabilsin gözümde
dostumun yirmi iki yaşındaki aşkını güzelliğini?

Şehirlerin sonsuzluk halinde geçmiş hiçbir zaman yitirilmez; yitirilmek ne kelime, eskimez, yaşlanmaz bile :

Ve dün
geçerken o eski sokaktan,
dükkanlar, yaya kaldırımı, taşlar,
duvarlar, balkonlar, pencereler,
her şey aşkın büyüsüyle güzelleşti birden:
çirkin hiçbir şey kalmadı ortada.

Ama bu yüzden, şehir hayatın bütün tezahür ve ânlarını birden içerdiğinden, bir şehri tüketmek demek, hayatın kendisini yitirmek demektir :

Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda. Başka birşey umma-
Bineceğin gemi yok, çıkacağın yol yok.
Ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte,
Öyle tükettin demektir bütün yeryüzünde de.

Şehirler ve Medeniyet

Hint-Avrupa dillerinde olsun, Sami dillerinde olsun, 'medeniyet' kelimesi 'şehir' anlamına gelen kelimelerden türemiş. Bu anlamda Kavafis'in veda ettiği medeniyetlerden biri değil, medeniyetin kendisidir. Baş erdemi ölçülülük olan medeniyet.

Artık ölçülüğün ne anlama geldiğini pek anlamıyoruz. Tarihte yaşayan insanlar olarak, tarihe yaptığımız yatırımlarla kendi hayatımızın sınırlarını aşabileceğimizi ummadan edemiyoruz. Kahramanlıklar ister istemez bizi duygulandırıyor. Oysa, hiçkimse, hayatın faniliğini, varlıktan da yokluğa bir adımda geçildiğini bilen Kavafis'in medeni insanları kadar, derinden duymamıştır herhalde :

Ne denli övülsen de, ne denli
yüceltseler de başarılarını
İtalya'daki, Teselya'daki kentlerde,
nice onurlara boğsalar da seni
Roma'daki hayranların,
ne bu sevinç sürebilir böyle, ne başarıların,
ne de üstün bir insan sayabilirsin kendini -üstünlük ne kelime-
İskenderiye'de Theodotos sunarken sana
mutsuz Pompeius'un başını
kanlı bir tepsinin içinde.

Ama yas ve yazıklanma dolu karanlık bir duyarlık değildir bu. Hayat gibi, şan gibi, yas da geçicidir. Ölüm karşısında şehirli, geçici olduğunu bildiği kendi şölenini sürdürmeyi tercih eder :

Philip elbette ertelemeyecek şöleni.
Yaşamak ne denli yıpratmış olsa da onu,

Bir şeyi koruyabilmiş, yanılmıyor belleği.
Hatırlıyor nice gözyaşı döküldüğünü Suriye'de,
Anayurtları Makedonya yerle bir olduğunda.
«Haydi, başlasın şölen! Köleler! Çalgılar, meşale!»

Bu yüzden şehirlilerin, görkemle, 'yüce olan'la ilişkileri de mesafelidir. Hayatın ideoloji olmaksızın tahammül edilemiyeceğini bilen İskenderiyeliler, yine de hayatın kendisini, ideolojinin ideolojik olduğunu unutmayacak kadar çok severler :

İskenderiyeliler biliyorlardı elbet
yapmacık sözler olduğunu bunların.
Ama ılık bir gündü, şiir dolu,
gök soluk mavi,
eksiksiz bir sanat eseri
İskenderiye'nin Oyunyeri,
saraylılar görkem içinde,
Kesarion inceliğin güzelliğin ta kendisi
(Kleopatra'nın oğlu, Lagiderslerin kanı);
İskenderiyeliler koşuyorlardı şenliğe,
coşup bağırıyorlardı yaşa diye
Yunanca, Mısırca, kimi de İbranice,
kapılmışlardı bu güzel gösterinin büyüsüne-
bütün bunların gerçek değerini, bu krallıkların
ne boş şeyler olduğunu bilseler bile.

Fanilik Ağrısı

Fanilik bilinci, yalnızca hayatın sınırlı, insanların ölümlü olduğunun bilinci değildir. Aynı zamanda, kendisi dahil, her hayat tarzının da sınırlı olduğunun, mutlaklaştırılamayacağının bilincidir. Biraz da bu yüzden, ancak fanilik bilinci çeşitliliğin çeşitlilik olarak algılanabilmesini, tadına varılabilmesini mümkün kılar. Kavafis gibi bir şehirli olmak, açık ya da örtük olarak, şehirli olmayan bir hayatın varlığını (ya da olanağını) sezerek yaşamaktır.

Şimdi burada başka bir yorumu da hesaba katmamız gerekiyor. İthaka, İstanbul, Troya ve en çok da İskenderiye gibi adlarla adlandırılan şehrin Kavafis'in şiirinin asıl konusu olduğunu söylüyoruz. Oysa Nurdan Gürbilek, İthaka şiirini yorumlarken, İthaka'nın varoluş tarzının aslında bir şehir olmadığını söylemişti: İthaka yoktur aslında. Çünkü o, yolculuğun kendisidir.» Bu yoruma göre İthaka, geniş bir an içinde varolan bir mekan, bir şehir değil, bir sürenin, bir serüvenin, «yol»un özetidir; varlığa değil varolmayana, daha da doğrusu, maddi (ve tensel) olarak değil ideal olarak varolana işaret eder: «İthaka ulaşılmak istenen amaçtır. Varılacak hedeftir. Yolun sonudur: (...) Yolculuğu vaadedendir, bir yolculuk vaadidir. Ama İthaka yoktur aslında.» («Muhalefetin Üslubu/Üslubun Muhalefeti», Akıntıya Karşı, I)

İki şeyi hesaba katmıyor bu yorum: İthaka'nın yolun sonu olduğu kadar, hatta yolun sonu olmadan önce, başı olduğunu... Nurdan Gürbilek, İthaka'da anlatılanın bir dönüş yolculuğu olduğunu unutuyor. İthaka, Odysseus'un anayurdu, ocağı olduğu için varılacak hedefidir.

İkincisi yolun kendisiyle ilgili: Şiirde yol düşüncesi genellikle bir serüvenin, yeniliğe, bilinmezliğe doğru bir açılımın simgesi olarak kullanılır. Ama Kavafis'in yolcusunu uğurladığı yol, bir şehirsizliğe, bir yabana, bu anlamdaki bir yeniliğine doğru açılmaz. Tam tersine, Kavafis'in yolu, aslında, yolun uğrakları olan limanlardan ibarettir:

Dile ki uzun sürsün yolun.
Nice yaz sabahları olsun,
eşsiz bir sevinç ve mutluluk içinde
önceden hiç görmediğin limanlara girdiğin!
Durup Fenike çarşılarında
eşi benzeri olmayan mallar al,
sedefle mercan, abanozla kehribar,
ve her türlü başdöndürücü kokular;
bu başdöndürücü kokulardan al alabildiğin kadar;

O kadar ki, Odysseus'un gerçek yolculuğunun bütün uğrakları, teh likeleri yoksanır; hepsi birer masal yaratığına, bir şehirlinin kurduğu düş ya da korkulara indirgenir :

Ne Lestrigonlara rastlarsın
ne Kikloplara, ne azgın Poseidon'a,
onları sen kendi ruhunda taşımadıkça,
kendi ruhun dikmedikçe onları karşına.

İthaka'nın anlamı ancak bazı deneyler geçirildikten sonra bilinebilir; bu doğru, ama aynı zamanda İthaka bu deneyleri yaşayabilme olanağıdır :

Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.

Şehirlerin Uzun Akşamı

Ama çocuklarına «nice yaz sabahlarıyla dolu» yolculuk olanakları sunuyor olması, cömert İthaka'nın aynı zamanda zengin olduğu anlamına gelmiyor. Aksine, şiirin sonunda İthaka «yoksul» diye nitelenir :

Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.
O olmasa, yola hiç çıkamayacaktın
Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka

Onu yoksul buluyorsan aldanmış sanma kendini.

Üstelik çocuklarının yollarda edindiği birikim, geçtikleri «bunca deney» de İthaka'ya aktarılamayacaktır. Çocukları zenginleşse, bilgeleşse de, İthaka yoksul kalacaktır :

Varsın yıllarca sürsün daha iyi;
sonunda kocamış biri olarak demir at adana,
yol boyunca kazandığın bunca şeylerle zengin.
İthaka'nın sana bir şey vermesini ummadan.
Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.
O olmasa, yola hiç çıkamayacaktın
Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka

Onu yoksul buluyorsan aldanmış sanma kendini.
nice Mısır şehirlerine uğra
ne öğrenebilirsen öğrenmeye bak bilgelerinden.

Şairi tarafından yoksul diye nitelendirilmesinin buraya kadar söylediklerimizi yanlışlayıp yanlışlamadığını sormadan önce İthaka'nın hangi anlamda Odysseus'a bu güzel yolculuğu bağışladığı üzerinde biraz daha duralım. Neden İthaka'nın bir yolculuktan başka verecek bir şeyi yok?
Kavafis'in yazdığı dönem Doğu Akdeniz (ve Mağrip) şehirlerinin uzun akşamının henüz başlangıcıydı. 1882 yılında İngiliz donanmasının İskenderiye'yi bombalamasına tanık oldu. Onu izleyen günlerde İskenderiyelilerin kendilerini İskenderiyeli olmaktan önce, Arap, Rum, Mısırlı, Osmanlı, Hıristiyan, Müslüman diye tanımladıklarını ve bu tanımların, İskenderiyeli olarak ortak kimlikleri ile bağdaşmazlıklarını ilan edercesine birbirlerini öldürdüklerini gördü.
Kuşkusuz İskenderiye bombardımanı ve onu izleyen kargaşa, ölçek bakımından, 1922 İzmir'i, 1954 Cezayir'i ya da 1973 Beyrut'u ile karşılaştırılamayacak kadar küçük ve göstermelik bir operasyondu. 1922 İzmir'i ya da 1973 Beyrut'unun aksine, sonuç olarak çok bir şeyi değiştirmedi; bir dünyaya son vermedi. Önemi, varoluşsal, politik ya da askerî olmaktan çok, sembolikti.

Mutsuz insanların çabaları bizim çabalarımız;
bizim çabalarımız Troyalılarınki gibi.
Bir iki başarı kazanıyoruz, biraz artar gibi oluyor
kendimize duyduğumuz güven. Ve yeniden
dönüyor yiğitliğimiz, beslediğimiz büyük umutlar.

Ama her zaman bir engel çıkıyor karşımıza.
Siperlerden çıkıp önümüze dikilen Akhilleus
korku salıyor içimize naralarıyla.

Troyalıların çabaları gibi bizim çabalarımız.
Sanıyoruz ki, yiğitliği bir kez aldık mı ele,
değiştirebiliriz karanlık yazgımızı,
ve böylece bekliyoruz surların önünde, savaşa hazır.

(...)

Ama gene de gün gibi ortada yenileceğimiz.
Şimdiden ağıtlar yakılıyor surların üzerinde.
Ağlıyor anılarımız ve geçmişteki duygularımız.
Acı gözyaşları döküyor bizim için Priamos ile Hekabe.

Bu şiirin İskenderiye bombardımanı ile bir ilişkisi olup olmadığını kestirmek güç. Ama benzetme unsuru olarak Troya şehrinin seçilmiş olmasının tesadüfi olduğunu sanmıyorum. Çünkü Doğu Akdeniz şehirlerinin dünyasını eninde sonunda imha eden, naralarıyla korku salan Akhilleus ya da zırhlı donanmalar olmayacak. Tahta at şehirlerin içine girmiştir bir kere —şehirliyle şehir arasındaki ilişkiyi koparacak, bir mekanı bir yok-yere dönüştürecek olan şey şehirlilerin kendi içinde, değişen alışkanlıklarında, ruhlarındadır.
Yine de şehirliler, kendilerini beklediğini sezdikleri tehlikeyi dışlaştırır, geleneksel alışkanlıkları çerçevesinde resmederler: Düşmanı barbarlar diye algılarlar:

Neyi bekliyoruz böyle toplanmış pazar yerine?
Bugün barbarlar geliyormuş buraya.

Neden hiç kıpırtı yok senatoda?
Senatörler neden yasa yapmadan oturuyorlar?
Çünkü barbarlar geliyormuş bugün.
Senatörler neden yasa yapsınlar?
Barbarlar geldi mi bi kez, yasaları onlar yapacaklar.

Ama artık dünyanın medeniyetle asabiyet arasında ikiye bölündüğü, insanların kuzu ya da kurt, uygar ya da barbar diye ayrıldığı o alem geride kalmıştır. Sorunların niteliği değişmiştir ve yaklaştığı sezilen tehlikenin, barbarlarınki gibi görünür ve tanıdık bir biçimi olmayacaktır.

Nedir bu beklenmedik şaşkınlık, bu kargaşa?
(Nasıl da asıldı yüzü herkesin!)
Neden böyle hızla boşalıyor sokaklarla alanlar,
neden herkes dalgın dönüyor evine?

Çünkü hava kararadı, barbarlar gelmedi.
Sınır boyundan dönen habercilere göre
barbarlar diye kimseler yokmuş artık.

Peki, biz ne yapacağız şimdi barbarlar olmadan?
Bir çeşit çözümdü onlar sorunlarımıza.

Kırın, 'dışarısı'nın barbarlardan arınması, asabiyetini yitirmesiyle birlikte şehir de dönüşür. Ama Kavafis'in döneminde dönüşüm he-

nüz yeni başlamıştır daha. İnsanlar daha görünür dünyanın zengin çeşitliliğini unutup, milliyetçilik rüzgarlarının sürüklemesiyle ilkeler ve diğer hayaletlerin peşinde sonsuz bir ilerlemenin ardında koşmaya başlamamışlardır. Bu yüzden çözülmenin izleri olsa olsa bir somurtkanlık, şaşkınlık, ne yapacağını bilememezlik olarak görünebilir. Şehirler gerçekliklerini korumaktadır. Yine de en uç noktada, bir zamanlar medeniyetin ta kendisi, «eşsiz çalgılarla, gizli bir alay» olarak görülen bu mekanlar, artık, insanı dünyanın dışında tutan birer hapisane olarak algılanmaya başlayabilir:

Düşünmeden, acımadan, aldırmadan
yüksek duvarlar örmüşler dört yanıma.
(...)
Bir sürü işim vardı dışarda görülecek
Nasıl da anlamadım duvarlar yükseldi de?
Ses soluk işitmedim çalışan işçilerden,
sezdirmeden kapadılar beni dünyanın dışına.

Öteki Kavafis Yorumu

Çok hassas bir noktada duruyordu Kavafis. Dilinin duruluğunun da bununla ilgili olduğunu sanıyorum. Pazaryerinde konuşulan dilin henüz şiirini yitirmemiş olduğu bir zamanda yazıyordu, şiirin hâlâ sokaklarda gezindiği son zamanda. Bu yüzden onun için şiir söylemek, yeni bir şiirsel dil kurmak zorunda olmak anlamına gelmiyordu - içinde yaşadığı, hergün seslerini işittiği dünyanın diliyle yazabiliyordu.

Ama durduğu noktanın, yaşadığı ânın hassaslığı da buradan kaynaklanıyor. Kendi hakikatini ifade etmek için şiire ihtiyacı olmayan bir kültürün, şiire gerek duyduğu tek ânda —sonunda— yazdı. Bu yüzden hiçbir geleneğin içinde yeralmadı ne başı, ne sonu, ne bir halkası olarak. Bu yüzden yabancı iklimlerde okundu, dertleri, dünyaları, duyarlıkları kendisininkilere alabildiğine yabancı insanlar üzerinde etkili oldu.

Nasıl bir etkiydi bu? Kavafis'ten etkilenenler, modernizmin büyük ustalarının kuşağı için sorun, giderek vahşileşen, «barbarlaşan» dünya karşısında öznenin —herhangi bir öznenin değil, bireyin, şairin— sadece imgesel düzeyde de olsa, farklı bir dünya kurabilmesinin olanağını savunmaktı. Edebiyatın kurgusallığı bu şekilde ön plana çıkarılınca, Kavafis'in şehirlerinin —İskenderiye'nin, İthaka'nın, Troya'nın— ve kişilerinin —Antonius'un, Anna Kome-

na'nın, Makedonyalı Philip'in, Kral Kleomenes'in— bir mitolojinin unsurları olarak okunması kaçınılmazdı. «Kendi belirsiz düşüncelerine bireysel bir biçim kazandırabilmek için şairin simge ve mitlere ihtiyacı vardır. Fazlasıyla muğlak ve son tahlilde, sahte oldukları için soyutlamalardan kaçınıyorsa, şairin analamını bütün doluluğuyla ifade edebilmek için simgelere başvurması gerekir. Bu gereklilik, herzaman ciddi bir sorun yaratmadı. Kadim Yunan şairleri, eşi bulunmaz mitolojilerinde, nerdeyse her duruma uyabilecek imge ve simgeler bulabiliyorlardı. Dante'nin ortaçağ Hristiyanlığının tutarlı teolojisinde bulduğu da daha az değildi. Rönesans ve 18. yüzyılın yeniden canlandırdığı klasik mitlerde bile, birçok farklı amaç için çok kullanışlı olabilecek bir şey vardı. Ama modern dünya böylesi tutarlı ve tanıdık bir sistemden yoksundur. Mallarme baştan aşağı simgesel bir şiir oluşturmaya koyulduğunda, simgelerini kendi yaşantılarında buldu. Sonuç, okurlarının anlamının tam olarak ne olduğunu, vurgularının nereye düştüğünü kestirememeleri oldu. Başka şairler de bu güçlüğü gördüler ve tutarlı birtakım mitolojiler yaratarak ya da benimseyerek çözmeye çalıştılar. Yeats'in bir süre için eski İrlanda efsanelerinde bulduğunu, Eliot'un Çorak Ülke için antropolojinin figür ve olaylarında bulduğunu, Kavafis çok daha az zahmetle Helen geçmişinde buldu. Onun sisteminin Yeats'inkinde ve Eliot'inde bulunmayan bazı avantajları vardı. (...) Yeats ve Eliot gibi Kavafis'in okurlarını kullandığı hikayeler hakkında bilgilendirmesi, simgelerinin ne anlama geldiğini açıklaması gerekmiyordu. Geçmişin tanımlı bir kesitine başvurarak oradan işine yarayanı aldı ve ne kendisi ne de okurları için özel bir güçlük yaratmadan, onu yeni bir amaç için kullandı». (C. M. Bowra, The Creative Experiment, s. 32-3).

Edebiyatın kurulmuşluğunun bu şekilde ön plana çıkarılmasının öbür yüzü, kuşkusuz, öznelliğin vurgulanması. Kendisinin de Kavafis'in şiirinden etkilendiğini söyleyen W. H. Auden onun dilinin duruluğundan, çevrilebilirliğinden şöyle bir sonuç çıkarıyor: «Bütün insanların istisnasız sahip oldukları tek nitelik emsalsizliktir. Öte yandan, bir bireyin başka bazı bireylerle de paylaştığı bütün diğer nitelikler, —örneğin kızıl saçlılık ya da İngilizce konuşuyor olmak— diğer bazı başkalarıyla paylaşılmayan, bu sınıflamanın dışında kalan bazı niteliklerin de varlığını ima eder. Bu yüzden herhangi bir şiir bir kültürün urunu olduğu ölçüde, onu başka bir kültürün terimlerine çevirmek güçleşir. Ama herhangi bir şiir bir insanın emsalsizliğinin ifadesiyse, o şiiri, şairiyle aynı kültürden olan bir insanın anlaması, yabancı bir kültürden birinin anlayabilmesiyle aynı ölçüde güç ya da kolaydır.» (W. H. Auden, Fore-

words and Afterwords, s. 335). Auden'e göre Kavafis'in şiiri bir bireyin, bir emsalsizliğin ifadesi... Bu bakımdan onun İskenderiye'de yaşamış olması ve dolayısıyla da benim Doğu Akdeniz şehirliliğiyle şiiri arasında kurmaya çalıştığım ilişki tamamen arızi bir şey. Çünkü Kavafis'in İskenderiyesinin bir kültür olarak İskenderiyelilikle bir ilişkisi yok; o tamamen Kavafis'in emsalsiz imgeleminde yeralan bir varlık, bir kurgu...

Amacım bu yorumu eleştirmek ya da vahşi bir dünyanın evrenselliği karşısında emsalsiz bireyin evrenselliğini savunan bu okumanın meşruiyetini tartışmak değil. Ama birey olarak, özne olarak kurgularımıza güvenimizi yitirdiğimiz, (dünya) tarihsel umutlarımızın kırıldığı bu noktada, Kavafis'i başka bir şekilde de okuyabilmenin olanağının önünün açıldığını düşünüyorum. Edebiyatın —bir gelenek ya da kurum olarak edebiyatın değil, «edebi» diye adlandırılan bazı metinlerin— kurduklarına değil, yöneldiklerine yönelen, sevgiyle ilişkisini yeniden keşfeden, kurtaran bir okuma...

Kimbilir belki de, kendi kurgularımıza, öznelliğimize, emsalsizliğimize —ve dolayısıyla romantizme de— güvenimizi yitirdiğimiz bir noktada, bize arka çıkan tek şeyin sevdiğimiz şehrin bazı köşeleri olduğunu keşfettiğimden, dikkatini Kavafis'in neyi kurduğuna değil, neyi sevdiğine yönelten bir okumanın Kavafis'e de daha sadık kalacağını düşünüyorum.

Kantocu Peruz Sahiden Yaşadı mı, Patron?

O halde kritik soru şu olsa gerek: İskenderiye, İstanbul, Antakya, Troya gibi adlarla anılan bu şehir gerçekliğinin varoluş tarzı nedir? Bu şehirler Kavafis'in imgeleminin bir ürünü, özlemlerinin, isyanının bir ifadesi olmaktan mı ibaret? Bir ütopyadan mı sözediyoruz? Yoksa bir somutluktan bahsetmeye hakkımız var mı? Kavafis kullandığı kelimeleri kullanmakla ve yazdığı şiiri yazmakla, yakinen tanıdığı bir gerçekliğe ulaşmaya ve o gerçekliği ulaşılır kılmaya çalışmıyor muydu? Bugün de Kavafis'i anlamamızı, sevmemizi mümkün kılan, bir somutluk olarak varolan o gerçekliğin süren izleri değil mi? «Eşsiz ezgiler, naralarla» geçip giden o alayın gerçekliğini kavramak için Kavafis'in metninin ötesine mi geçmemiz gerekiyor? Böyle şehirler varoldu mu, var mı?

Soruyu daha da genelleştirerek (kuramsallaştırarak) sorabiliriz: Eleştirinin (yorumun), kendi sürekliliğini edebiyat tarihi düzeyinde kuramamış bir duyarlığı, bir gerçekliği kendi yazısı içersinde kurmaya çalışmaya hakkı var mı?

Kuşkusuz amacımız Konstantinos Kavafis diye birinin emsalsizliğini kavramak olsaydı, bu şehirlerin hiç varolmamış olduğu kabulü bizim için çok daha elverişli olacaktı. Çünkü o zaman, dikkatimizi bu şehir imgelerinin kurgusallığına yöneltmek gerekecekti. Ve bu kurgusal imgeleri, 19. yüzyıl Doğu Akdeniz şehirleri hakkında bildiklerimizle karşılaştırmak, Kavafis'in bireyselliği, bir şair olarak özgünlüğü hakkında bir fikir sahibi olmamıza yetecekti. Oysa bizi Kavafis okumaya yönelten, Kavafis'i anlamaktan çok kendimizi, kendi tarihimizi anlama ihtiyacı. Kısmen de gerek kendi şehirlerimiz gerek 19. yüzyıl şehirleri hakkında bildiklerimizden, tarih kitaplarından öğrendiklerimizden, tarihçiliğin bize öğretebileceklerinden kuşku duyduğumuz için Kavafis okuyoruz. Kavafis'i bireyselliğini anlamak için değil kendimizi ve bugün bu dünyada yaşamak neden bize bu kadar zor geliyor, onu anlamak için soruyoruz, «Kavafis'in Veda Ettiği İskenderiye nasıl bir şehirdi?» diye.

Hem zaten Konstantinos Kavafis'in bireyselliğinin şair Kavafis'i pek o kadar ilgilendirdiğini de sanmıyorum. «Biz» demeyi «ben» demeye tercih eden ya da daha doğrusu, kendinden sözettiği rahatlıkla Antakyalı bir delikanlıdan, ozan İanos Kleander'den, Anna Komena'dan da «ben» diye sözedebilen bir şair Kavafis: Kendisini geçici olarak kaptırdığı nesnelerle, geçici kimliklerle tanımlayan biri.

Biz Kavafis'i değil **medeniyeti** kavramaya ve varsa bugün süren izlerini yakalamaya çalışıyoruz.

Kavafis'in şiirsel mekanını oluşturan şehirlerin tarihte bir karşılığı var mıydı? Ya da isterseniz Ece Ayhan'ın diliyle soralım Kantocu Peruz Sahiden yaşadı mı, Patron?

Soruyu Ece Ayhan'ın diliyle sormak, «medeniyet»in tarihsel bir karşılığı olup olmadığı, bugün hâlâ bazı izlerinin sürüp sürmediği sorularının her ikisini de vereceğimiz cevabın «Evet» olacağını, daha şimdiden, belki de yazının çok erken bir noktasında, sezdiriyor. Ama henüz Kantocu Peruz'un, Şehzadebaşı tiyatrolarının, elişi tanrılarının, intihar karası faytonların, Kınar Hanım'ın ve denizlerinin Kavafis'in anlattığı (ve veda ettiği) İskenderiye ile ilgisinin ne olduğunu söyleyebilecek durumda değiliz. Kınar Hanım'ın denizlerini Tanrı'nın Antonius'u bırakmasından 48 yıllık bir tarih ayırıyor. Nasıl oldu da, Kavafis'in medeniyetinin çoksesli ve düzayak dili Ece Ayhan'ın içedönük karabasanına dönüştü, önce bu sürecin şiirsel tarihini kurmamız gerekir.

Şiirden Tarihe Doğru

> Bugünü bir geçiş süreci olarak değil, durdurulan zamanın saklı tutulduğu ve bizzat üstlenildiği bir an olarak kavramak, tarihsel materyalist için vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Çünkü bu kavrayış, tam da onun kendisi için tarih yazmakta olduğu günün tanımını içerir. Historisizm, «ezeli ve edebi bir geçmiş» vazeder; tarihsel materyalistin geçmişle ilişkisi ise, tekil ve benzersiz bir yaşantıdır. Tarihsel materyalist, historisizm batakhanesinde «evvel zaman içinde» diye maval okuyan fahişeyle düşüp kalkmayı başkalarına bırakır. Tarihin sürekliliğini parçalayabilme gücünü korur.
>
> (Walter Benjamin, Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, XVI. çev. Nurdan Gürbilek ve Nusret Erem, Akıntıya Karşı)

Ancak bunu yapabilmek için, şiir gibi kendi iç-bütünlüğünü kıskançça koruyan yazı türlerinden bir ölçüde uzaklaşmamız gerekiyor. Çünkü şiirsel yoğunluk dediğimiz şeyin kaçınılmaz görünen bir bedeli var. Şiir, Kavafis'te olduğu kadar somuta tutkun olduğu zamanlarda bile, genel olarak yazının doğasına içkin olan içinde doğduğu koşulları unutma eğilimini had safhaya vardırıyor. Hayatın tekrarlanmaz, tekil ve maddi zenginliği karşısında yazının soyutluğunu yoğunlaştırmayı tercih ediyor. Evrenselleşme, zamana direnebilme yeteneğinin kaynaklarından biri de bu olsa gerek. Kuşkusuz bu unutkanlık başka türlü de yorumlanabilir. Örneğin demin naklettiğim modernist okuma için unutkanlık, şiirsel özgürlüğü mümkün kılan şey; hatta şairin özgürlüğünün ta kendisi. Yazı ile hayat arasındaki bizim unutuş diye adlandırdığımız bu kopuş sayesindedir ki, şair kendi kurduğu (ya da iradi olarak benimsediği) mitoloji içersinde kendi hakikatini, herhangi bir maddilik tarafından bulandırılmamış emsalsiz ve özgün hakikatini keşfedebilir. Oysa biz Kavafis'in şiirini bir kurgudan çok bir yöneliş olarak yorumladığımızı iddia ediyoruz. Bu, belli bir ölçüde metnin ötesine geçmemizi, tuhaf sorular sormamızı, tuhaf karşılaştırmalar yapmamızı gerektiriyor. Çünkü şiirsel olanı şiirin kendi üzerine kapanmış yüzeyinde değil, onun ötesinde, kendisinin de bir parçası olduğu bir bütünlükte, artık parçalanmış, belki de tamamen kaybolmuş bir şehir yaşantısının bütünselliğinde arıyoruz. Şiirsel bir yaşantıya, henüz şiirselliğini tamamen yitirmemiş bir dünyaya ulaşmaya çalıştığımız içindir ki, şiirin kendisini kısmileştirmeye, bizim

evrensel müzemizdeki yerinden vazgeçerek onu ait olduğu dünyaya ve tarihe yeniden iade etmeye razı oluyoruz.
Böyle bir okumanın sorunu evrensellik değil, bugün. Bugünün kısmiliğinin, geçiciliğinin bilincini yeniden uyandırabilmek.
Dolayısıyla, amacımız Kavafis'in şiiri aracılığıyla, sahip olduğumuz özelliklerden herhangi birinin —bu özellik emsalsizlik kadar genel ve içeriksiz görünse dahi— evrenselliğini onaylamak değil. Yönelmemiz gereken Kavafis'in bizimle paylaştığını varsaydığımız özellikleri değil, aksine, bir zamanlar başkalarıyla paylaşmış olduğu ve bizim paylaşamayacağımız şeyler, şiirine sinmiş ya da sinmemiş kokular, sesler,

gözucuyla görülmüş bazı şeyler,
yüzler, çizgiler;
ve yarım kalmış sevdaların
belirsiz bir iki anısı.

Kuşkusuz bir zamanlar «gözucuyla görülmüş bazı şeyler» artık gözucuyla da görülemiyor, yarım kalmış sevdaların anısını hâlâ koruyan bir hafıza yok. Bu koşullar altında yazıyı aşıp doğrudan doğruya olaylara, şeylere, hayatın kendisine ulaşabilmemiz sözkonusu değil. Yine yazıya, metinlere başvurmak zorundayız. Ama belki şiirden daha savruk, kendi iç-bütünlüğünü kurma ve koruma konusunda daha az kararlı, daha «geçirgen» metinlere ihtiyacımız var.
Ya da daha doğrusu, hangi metni inceliyor olursak olalım, onun iç-bütünlüğünü (kurgusallığını) kıran, bir anlamda ona tethiş uygulayan bir okuma tarzına ihtiyacımız var. Bu 'tethiş' çeşitli biçimler alabilir : metne (şiire) onun kendi geleneğinden bakıldığında gayrı-meşru görünecek sorular sormak, belli metin türlerinin (şiir, anı, hikaye, tarih) nasıl okunması gerektiğine dair kural ve uzlaşımların dışında durmak, şiiri kendi bağlamı içersinde yeralmayan metinlerle karşılaştırmak vb.
Çünkü eninde sonunda kendisine bir kanal açamamış, edebiyat tarihi içersinde geleneğini bulamamış/kuramamış bir duyarlıktan sözediyoruz, gerileyen bir duyarlıktan... Amaç bu duyarlığın günümüzün yazma ve okuma gelenekleri tarafından içerilmesine katkıda bulunmak değil, Kavafis'in şiirinin gösterdiği ve gizlediği dünyanın, hayatımızdaki örtük anısını yeniden uyandırmaya çalışmak.
Bir açıdan bakıldığında bağışlanmaz bir küstahlık gibi görülebilecek böyle bir çabayı temellendiren şey şimdilik sadece bir önsezi :

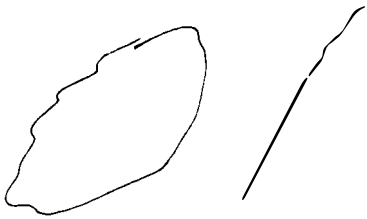
Kendi şehirlilik yaşantımızın ve bizi Kavafis'in gerçek dünyasına bağlayan tarihin örtük sürekliliğinin, Kavafis'e yaklaşmakta, onun yöneldiği şeyi anlamakta bize, okuma alışkanlıklarımızdan, edebi geleneklerimizden daha çok yardımcı olacağına dair bir önsezi. Bu yönüyle önerdiğim tezhiş kimi metinlerin (Kavafis'in şiirinin) yüzeyine karşı olmaktan çok kendi okuma ve sınıflandırma alışkanlıklarımıza yönelik. Bugünkü egemen ve evrenselleşmiş alışkanlıkların, sınıflandırmaların, davranış ve yorum kalıplarının geçmiş tarihlerin ürünlerini değerlendirmek, duyarlıklarını anlamak, umutlarını gerçekleştirmek bakımından yetersiz olduğu inancından kaynaklanan bir öneri... Herhangi bir tarihsel metnin anlaşılması kişinin güncel (modern) bütünlüğünde bir kırılmanın gerçekleşmiş olmasını, bir rahatsızlığın hissedilmesini, yeni bir olanağın keşfedilmesini gerektiriyor. Bu okumayı yönlendiren önsezinin bir yönü de bununla ilgili: Yeni bir pratik olanağının keşfedilip keşfedilmediğini bilmiyorum ama bugün bizim hayatımızda kalıcı bir rahatsızlığın yerleşmesine yolaçan özgül bir kırılmanın gerçekleşmiş olduğunu düşünüyorum. Belki de bu kırılma, Kavafis'in şiirini aydınlatabileceği kadar onun tarafından da aydınlatılabilir, hatta belki yeni bir pratik olanağına dönüştürülebilir. Bu yüzden benim için Kavafis'i anlamak demek, bugünkü alışkanlıklarımızca tanımlanmış bir şiir dünyası içerisinde ona bir yer bulmak demek değil. Kavafis'e yönelmemize yolaçan bu yeni durumla Kavafis'in kendi dünyası arasındaki ilişkiyi kavramak, bu ikisini birbirine bağlayan dilsiz tarihi yeniden kurmak demek.

Tarık Günersel

İLLEGAL BİR ÖRGÜTÜN BAŞIYDIM

İllegal bir örgütün başıydım
daha sekizimde. Erik ağaçları sahipleriyle
mücadelede
hep ön safta oldum ihtiya
bastonla kovalayışını
dehşetle hatırlarım. Kör kuyulara
ne hayaller düşmüştür!

Bayrak diktiğimiz dut ağaçlarının
artık apartmanlar olmalı. ğim.
toplayınca
çocukluğumla yüzleşmek için
Erenköy'e gideceğim. On yıldır
niyetliyim: Büyükada'daki dut ağacına ç
memediğimden beri.



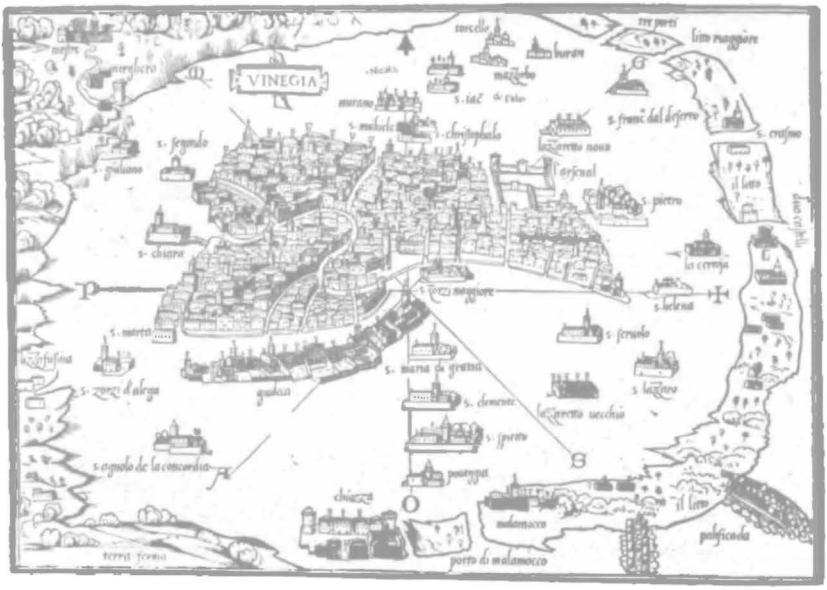
ne derece ayrı ne derece parçam? ölsem ölür mü?
aynaya bakınca
gördüğüm fotoğraflarımı da görüyorum
ama onu değil. peki dikkatli baksam?
daha? daha? işte! ha haa! ama
yoo parçam değil bu çizgi. bak şimdi kaybolacak:
bir-ki-üç
demedim mi
nasıl gülüyorum, rahat, keyifli...
ama belki de gitmedi? gülüşümle örtüşmüş
saklanıyor? görmek istemiyorum
veya? yine göreyim :
işte!
yok edeyim :
e hadi?
Kaybol! öfff
aynanın oyunu! Tamam kabul biraz da benim
ama yeter, bakmıyorum
kendime
o öyle ordayken! çıkıp dolaşayım
eğleneyim biraz. evet evet

hep benimle miydi be
hep mi benimleydi be
çizgi miyim yoksa
öleyim daha iyi
çizgi değilim hayır değilim
çizgi değilim çizgiyim

çizgi gibi yaşamalı o zaman
ama şekil benle hep
kurtulmalıyım ondan
yine benle olur muydu
başka sayfada olsam

ÜTOPİA KARŞISINDA VENEDİK

Lewis Mumford



Benedetto Bordone'nin "Venedik"i (1528)

Ortaçağın sonuna doğru Avrupa'da bir şehir, güzelliği ve zenginliğiyle diğerlerinin önüne çıkmıştı. Kırmızı Siena, siyah beyaz Cenova, gri Paris, renk renk Floransa karakteristik Ortaçağ kentleri oldukları iddiasındaydılar ve tabii ki Floransa, 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar sanatının görkemi ve entellektüel yaşamının canlılığıyla Avrupa'daki bütün diğer şehirlerin üzerinde yükseliyordu. Ancak altın Venedik'in de özel bir ilgiyi çekmeye hakkı vardı. Başka hiçbir şehir, Ortaçağ kentsel strüktürünün ideal unsurlarını daha şematik bir biçimde ortaya koyamazdı. Yine hiçbiri neolitik dönemin sonlarından beri varolan, etrafı surlarla çevrili kutuları aşacağını vaadeden yeni bir kentsel oluşumun belirtilerini kendi iç gelişmesinde göstermiyordu. Venedik'in estetik za-

ferleri, şehrin ekonomik temellerinin yıkıldığı ve de bütün yapının parçalanmaya başladığı o çöküntü döneminde yaşayan hayli dökülmüş sakinlerinin dışında, hiçbir zaman unutulmadı ya da küçük görülmedi.

Venedik'in şehir planlamasına getirdiği yenilik hiç bir zaman içerilmedi, ancak başka şehirlerce taklit edildi. İnsanlar Venedik'in planına doğanın tesadüfiliği olarak baktılar. Halbuki Venedik'in özgünlüğü tek tek doğal özelliklere dayalı cesur bir adaptasyonlar dizisinin meydana getirdiği evrensellikti. Bu nedenle benim amacım burada Venedik'in planını incelemektir, çünkü Venedik daha ileriye, bizim çağımıza kadar geldi. Günümüzde şehirlerin, planlamanın gerekli hücresel elemanı olarak kabul edilen mahalleler ve bölgelere ayrılarak düzenlenmesi, yeni kentsel biçimin kurulmasına doğru atılmış temel adımlardan biridir.

Venedik Milattan sonra 5. yüzyılda lagunları aşarak işgalcilerden kaçan bir grup Padualı tarafından yaratılmıştır. Korunmak için Adriatik Denizi'nin sığ suları taş duvarların yerini alırken, birbirleriyle bağlantıları sadece suyla kurulan bataklıklar ve adalar arasında temizlenen kanallardan çıkanlarla kara parçaları doldurulup ulaşım kanalları elde edildi. En erken 1094 yılında bahsi geçen gondollar, bu sığ ve dar su yolları için teknik olarak mükemmel bir uygulamaydı. Venedikliler ana karadan gemilerle taşınan suya ek olarak, yağmur sularını toplamak üzere, sarnıçları geliştirdi. Ancak lağım sularını doğrudan denize atabilmekle kanalizasyon problemini karada oturan rakiplerinden daha kolay hallediyorlardı. Tuz ve güneş ışını, suyun gelgit hareketiyle birlikte yoğun miktarlarda zararlı bakteriyi etkisiz hale getirmekteydi.

Venedik'in merkezinde, San Marco'nun meyva bahçelerinin yerinde, antik Bizans Kilisesi'nin önünde San Marco Meydanı vardır. Milat'tan sonra 976'da, çan kulesinin ilk inşa edildiği yerin yakınında, Kutsal Topraklar'a giden hacılar için bir han yapıldı. Bu, daha sonraki oteller bölgesinin başlangıcıydı. Daha 12. yüzyılda burası, pazar tezgahlarıyla dolu bir meydan şeklini almıştı ve 1172 yılında meydan genişletildi. Halen meydanın çevresindeki binalar, 1176'da San Marco Kilisesi'nin yeniden yapımıyla başlayan, 1180'de eski çan kulesinin inşası, 1300'de Dukalık Sarayı'nın ve 1520'de eski Maliye Vekili Binası'nın yapımıyla süren bir gelişme gösterdiler. Bunları, 1536'da Sansovino tarafından eski fırıncıların yerinde yapılan ve meydancığın bir tarafını kapatan kütüphane binası takip etti. Ancak, katedralin karşı tarafının tamamlanmasıyla bugünkü meydanı estetik bir bütün haline getiren son ilave 1805 yılına kadar yapılmadı. Özet olarak, meydanın hem içindekiler, hem

de biçimi, şartlara, fonksiyona ve zamana göre değişen ve giderek artan kentsel gereksinmelerin ürünüydü; hiçbir insan zekasının, bir çizim masasının üzerinde birkaç ayda üretemeyeceği organik ürünlerdi. Zamanla, meydanın sosyal ve politik fonksiyonları, kırsal ve çarşı fonksiyonlarını adım adım geriye, şehrin diğer bölgelerine itti. Yalnızca hacı adaylarına hizmet etmek üzere yapılan ilk hanın yakınlarında lokantalar, kahvehaneler, dükkanlar ve oteller kaldı.

Kısaca, Venedik'in planı, tek bir neslin gereksinmelerini şekillendiren değişim, uyum ve büyüme imkanlarını keyfince dışlayan statik bir tasarım değildi. Burada daha çok değişimde süreklilik ve karmaşık düzenden ortaya çıkan bir bütünlük vardı.

Anlamlı bir biçimde, yetki ve gücünü insafsızca merkezileştiren demir yumruklu bir dükalık tarafından yönetilen şehirde, 480 kişilik meclisin üyeleri dağıtılarak, temsil ettikleri idari bölgelerde oturmaya mecbur edilmişlerdi. Aynı nedenle, Arsenal bölgesinin yöneticileri, kentin bu ihtisaslaşmış endüstri bölgesinde ikamet ediyorlardı. Yüksek sınıfın kendi yönettikleri bölgelerde oturma zorunluluğu kentin bu bölgelerindeki karmaşayı, aynı zamanda da merkezdeki aşırı yoğunlaşmayı engelledi. Denizden gelen esintilere yönelerek, Büyük Kanal üzerindeki havadar yerlere kurulan büyük sarayların da, gerilerindeki mahallelerle bağlantıları vardı. San Marco Meydanı'nın, Venedik'in her bölgesinde küçük ölçekte tekrarlandığını rastgele bir turist her zaman farkedemez. Herbirinin, çeşmesiyle, kilisesiyle, okuluyla ve kendi konca binasıyla garip yamuk biçimli meydanı vardır, çünkü Venedik, herbiri şehrin altı loncasından birini barındıran altı bölgeye bölünmüştür. Günümüzde toplamı 177'ye varan kanallar bu bölgelerin sınırlarını belirlerken, aynı zamanda birbirleriyle bağlantılarını da sağlıyordu. Kanallar, hem su bantlarıydı, hem anayollardı; iyi tasarlanmış modern bir kentin yeşil bantları ve trafik yolları gibi işlev görürken, Amerikan otoyollarında ya da yeni İngiliz şehirlerini çevreleyen yeşil bantlarda olduğu gibi kentsel mekana karşı kayıtsız değildir. Şehrin çevresindeki büyük lagunlar, davetkâr su promenadları ve «su parkları» olarak gezinti parklarının yerini alırken, parkların etrafındaki kır manzarasının yerini de şehir manzarası ve deniz alıyordu. 15. yüzyıldan itibaren başka hiçbir şehir, görüntüsünü resmetmeye çalışan bu kadar çok ressama dürtü kaynağı olmamıştır.

Venedik'in çoğu özellikleri diğer Ortaçağ şehirlerine benzetilebilir. Ancak şehrin işlevsel zoning sistemi başka hiçbir yerde bu kadar

• Venedik-Arsenal (Jacopo de'Barbari)

açıkça ifade edilemezdi; şehrin çevresindeki büyüklü küçüklü adaların dağılımından dolayı, burada daha kolaylıkla kurulabilen bir sistemdi bu. Venedik'i, görünürdeki elverişsiz durumu bir imkan haline getirmişti.

Konumuna ve büyüklüğüne göre Venedik'in her adası, kendi uygun işlevini buldu. San Marco yakınlarındaki ada San Giorgio Manastırı'na tahsis edildi. İlk işlevsellik kazanan bölge Torcello oldu: üzerinde kilise ve mezarlık olan yedi mil uzaklıktaki bu adacığa ölüler gömüldü. Bundan sonraki bölge 1104'de inşa edilen, 1473'de ve tekrar 16. yüzyılda büyütülen endüstri bölgesi Arsenal'di; 15. yüzyılda 16 000 işçinin çalıştığı ve 36 000 denizciyi barındıran bu bölgede bir gemi tersanesi, teknelerin ihtiyaçlarını tedarik ettikleri bir merkez ve savaş gereçleri atölyeleri vardı. Venedik'in bir başka önemli endüstrisi de, Büyük Meclis'in resmi yasasıyla 1255 yılında Murano Adası'nda kurulan cam endüstrisiydi.

Jacopo de'Barbari'nin Venedik panoraması (1500)

İşte bunlar, sıradan bir Ortaçağ kentinin karışık kullanımlarından ayrılması gereken, büyük ölçekdeki ilk endüstri bölgeleriydi. Eğer görecek gözler ve değer biçecek akıl var olaydı. Venedik, 16. yüzyıldan itibaren büyümeye başlayan kent merkezlerinde ki ağır endüstriye model oluşturabilirdi. Hızlı ulaşım imkânlarının artmasıyla, Venedik'in hücresel, ancak açık planı, eğer taklit edilseydi, diğer genişleyen kentlerde görülen kesintisiz yığılma, artan nüfus yoğunluğu ve yayılma eğiliminin üstesinden gelinebilirdi.

Ellerindeki imkanlardan sonuna kadar yararlanan Venedikliler bilmeden, yollar ve açık alanlarla ayrılan, kentsel işlevlerin farklılığına ve bölgelere ayrılmasına dayalı yeni bir kent tipinin yaratıcısı oldular. Bölgelerin bütünlüğünü gözeterek «işe gidiş yolunu» minimum indiren bu rasyonel uygulama, tam anlamıyla büyük ölçekte bir zonlamaydı. Bu sistem Venedik için o kadar doğaldı ki, 19. yüzyıla kadar devam ettiği; Lido Adası deniz kıyısında bir eğlence ve sayfiye yeri, bir rekreasyon bölgesi oldu.

Venedik'in mahalleleri ve endüstri bölgeleri şehrin bütünlüğünü

hiçbir şekilde bozmadığı gibi, kent merkezinin aşırı derecede kalabalıklaşmasını engelledi. Fakat bayram günlerinde, şehrin Adriatik Denizi'yle evliliğinin kutlandığı o su festivalinde olduğu gibi, San Marco Meydanı ve yakınındaki iskeleler, toplu törenin etkin görüntüsünü oluşturan, belki de belediye mimarlığının dünyadaki en güzel örneği Dukalık Sarayı'yla birlikte bütün kenti biraraya getirirdi.

Venedik'in politik düzeni, zorbalık ve gizliliğin moral bozucu birleşimine dayalıydı; yöneticiler, özel jurnalcileri ve gizli suikastleri sıradan birer kontrol silahı olarak kullandılar. Bu sistem, her çeşit dürüst çalışmayı, içten yargıyı ve güvenilir katılımları engelleyerek, günümüzde herhangi bir totaliter sistemin üyelerinde görüldüğü gibi, merkezdekilerin kendi ürkütücü fantazileri ve kuruntularıyla aptallaşmalarına neden olmuştur. Hatta resmi olarak demokrasiyle yönetilen Amerika'da, kendi devletimizde bile gördüğümüz gibi, gizli iş gören herhangi bir grup; ister Atom Enerjisi Komisyonu, ister Milli Savunma Konseyi ya da Merkezi Haberalma Örgütü olsun, kendi çalışma biçimi nedeniyle gerçekçi ilişkisini kaybetmektedir. Yanlışları ne kadar büyük, planları ne kadar hastalıklı, vaatleri ne kadar mahvedici olursa olsun mevcut politikayı eleştiren muhalefetin bastırılmasıyla başlayan durum, gerçeğin bastırılması ve de başka politik seçeneklerin bertaraf edilmesiyle sonuçlanır.

Gerçekte, başarılarına ve sürekliliğine rağmen, Venedik'in politik durumu yönetenlerin tahminlerinden daha az başarılıydı. Ancak kentsel toplum bir biçimde dengede tutuluyordu. Yönetici grup özgürlüğün kısıtlanmasına karşılık güvenlik sağlayarak bu politik sistemin bedelini ödüyordu. Bu nedenle yüzyıllar boyu sürekli iş olanakları, her türlü sosyal hizmet sağladılar ve göz kamaştırıcı festivaller düzenlediler. Bütün bunların sonucunda, Venedik'te yönetimi hıyanetle ya da isyanla tehdit edenler işçiler değil, yönetici sınıfların rakipleriydi.

Ama Venedik Cumhuriyeti'nin yarattığı fiziki düzen kurucularının zannettiğinden daha iyiydi; başarılarının açıkça bilincinde olmadan, hayalet surlarla belirginleşen yeni bir tip kentsel yerleşme icat ettiler. Hatta şehrin bugünkü çökmüş ve fazla kalabalık kalıntıları, eski ısrarlı taş devri görüntüsü ve örneğinden, temelde farklı bir kentsel düzenlemeye işaret ediyordu. En iyi günlerinde bile nüfusu 200 000'i geçmeyen Venedik'in başarabildiklerini, günümüzdeki hızlı haberleşme ve ulaşım imkanlarıyla, aynı yerde çağdaş bir belediye, nüfusu on misli bir topluluk için yapabilirdi. Garip bir biçimde, Venedik şehrinin beşyüz yıl önce tamamladığı yeni-

likleri bir şehir plancısının anlaması için, 1928 yılında, Radburn şehir planının icat edilmesi gerekiyormuş. Aralarındaki çarpıcı benzerlik, yayanın diğer trafik ve ulaşım ağından ayrılması —ki Venedik'te bu uygulama, Leonardo da Vinci'nin Milano'daki trafik sıkışıklığını önlemek için yaptığı aynı öneriden çok önce tamamlanmıştı— Venedik'in, şehir plancılığı sanatına yaptığı katkıların sadece küçük bir bölümüdür.

Venedik'in kendisi zoraki göçlerin, savaşların, anlaşmazlıkların, korsanlık ve ticaretin merhametsiz gerçekliğinden ortaya çıktı. Nesiller boyu ihtişamı ve düzeniyle insanlardan sadakat beklemesine rağmen, hiçbir zaman «ideal şehir»miş gibi bir tavır takınmadı: Para, güç ve onların satın aldığı lüksle flört eden enerjik tüccar ve endüstrici topluluğunun en iyi başarabildiğiydi. Biz şimdi Venedik'i yaratıcısının ideal model olarak tanıtmaya çalıştığı bir başka şehirle karşılaştıralım: Sir Thomas More'un 1516 yılında —tam Venedik'in şansının döndüğü sırada— basılan kitabı Utopia'nın başkenti Amaurote'la. Utopia adasının ortasına yerleştirilen Amaurote, adadaki 54 şehir ya da ülke şehirden biridir. Şehirlerin hiçbiri birbirine ne 24 milden yakın, ne de bir diğerine yürüyerek bir günde varılamayacak kadar uzaktı. Başkent Amaurote'un planı, denizden gemilerin ulaşabilmesi için Londra gibi bir gelgit nehrinin üzerinde kurulmuş dört kareden oluşuyordu. Altı metre genişliğindeki sokakları 'trafik için ve rüzgardan korunma bakımından iyi planlanmıştır'. Her evin bir sokak kapısı ve bir bahçe kapısı vardı; bahçecilik hevesi sadece bahçelerin verdiği zevk ile değil, «aynı zamanda bakımlı bahçelere kimin sahip olduğuna dair sokaklar arasındaki yoğun rekabet ile de artmıştır.» Bu dış yeşil bant ve içteki ferahlık, kanunen şehir sakinlerinin iki yıl kırsal bölgede yaşama zorunluluğuyla takviye edilmiştir. Böylece More bahçevatandaşlarını eğiterek, bahçe şehrini emniyete alır.

Her Utopia kenti dört bölgeye ayrılmıştır. Her bölgenin ortasında, etrafındaki atölyeler ve dükkanlarla beraber pazar yeri vardır. Her otuz aile kendine bir yönetici seçer, bütün yöneticiler topluluğu da valiyi seçer ve bütün şehirler Utopia Meclisi'ne temsilci yollarlar. Bu temsili devlet sisteminin temeli otuz komşu ailedir. Bu ailelerin üyeleri sokak boyu sıralanan yemek salonlarında muntazaman yemek yiyecekler, bölgenin yöneticisi ve eşi Şeref Masası'na başkanlık edecekti.

Belki de More'un bu yeniliği tamamen kaybolmadı: Şimdilerde lokanta olarak kullanılan ortak yemek salonlarıyla Iowa'daki Amana topluluğunu ima ediyordu. More'un konut gruplarında bir de ortak kreş vardı; hizmetçilerin olağanlığına rağmen, More, çocuk

bakımından zaman zaman uzaklaşmanın getirdiği avantajları yadsımadı. Şehrin düzenlenmesinin temel biçimini lonca değil, aile ve komşuluklar belirliyordu: ya da Fransız planlamacı Gaston Bardet'nin isimlendirdiği gibi 'ataerkil diziliş'. Para ekonomisinin ortaya çıkmasından önce ilkel toplumlarda görülen paylaşma ve bağış sistemini kamu kuruluşlarında More yeniden uyguladı.

More'un belki de en büyük buluşu, Ortaçağ şehirlisinin kır hayatı ve spor sevgisine sağladığı kurumsal destekti. Hem erkekler hem de kadınlar için tarımın tek ortak meşguliyet olduğunu savundu. İnsanlar gerek okulda, gerekse şehrin yakınındaki kırsal bölgeye eğlence içinmiş gibi götürülüp, orada kırsal aktivitelere bakarak değil, içinde çalışarak daha çocukluk yıllarından bu konuda eğitildiler.

Bütün dünya çalışmaya katıldığından, Utopialılar günde sadece altı saat çalışırlar. Bu onlara hem ekonomi, hem de boş vakit tokluğu sağlar ve boş vakitlerini bizzat çalışarak ve konferanslara giderek öğrenmeye adarlar. Tembel zenginlerin, kabadayılıkla iş görenlerin, dilencilerin, büyük ve tembel rahipler grubunun ve dindar diye adlandırılanların, More'un Utopia'sında yeri yoktur.

More dindar bir insan olmasına ve şerefi ve kilisesi için ölmeye hazır olmasına rağmen, geç Ortaçağ şehrinin gösterişli dinsel sadakatının boşluğunu biliyordu. Bazı bakımlardan öyle görülebilir ki, More'un hayali şehri Venedik'e göre büyük bir ilerleme olmakla kalmayıp, eşitlik arzusuyla, menfaatlerin ve boş zamanın dağıtılması çabasıyla, çalışmanın zekayı besleyerek aynı zamanda bir tür oyun biçimine dönüştürülmesiyle, çağımızın taslağını çizmeye başladığı sosyal imkanları önceden sezinlendi.

Amaurote şehrinde, toplu hizmetler ve dostça ilişkiler, yönetici gücün katılığını yumuşattı. Tıpkı Venedik'in çok cesur ve açık bir biçimde gelecekteki fiziksel şehri önceden canlandırdığı gibi, Utopia'da da çok belirsiz olarak geleceğin sosyal kentinin taslağı görülür. Her iki amaca varmak için de dünyadaki büyük şehirlerin katedeceği daha çok uzun bir yol varmış. Ancak tam sosyal gelişmeleri somut biçimlere dönüştüreceği noktada, More'un hayal gücü durur, tıpkı ondan önce Platon'unkinin durduğu gibi. Ya da More'un fikirleri, tam Ortaçağ'dan çıkmaya başlayan kendi çağının biçimleri içinde donu, bu nedenle onun ölçeği artık Ortaçağ'ın yeryüzü ölçeği değildir. Şehir kabaca 3 kilometredir ve her ailede 10 ile 16 adet yetişkin olması koşuluyla, toplam 6000 aileden meydana gelen nüfusu yüzbinin üzerindedir. Bu noktada More'un bir sınır koyduğu ortadadır; kentlerdeki eksik nüfusu tamamladıktan sonra, ülke dışında sömürgeleri sarı koşar.

Bu yeni mekansal ölçekle birlikte bir tekdüzelik, yeni bir sıkıcılık ve monotonluk ortaya çıkar. 'Şehirlerden birini bilen, hepsini bilir, çünkü arazinin doğasının izin vermediği yerler hariç, hepsi birbirinin aynıdır' Aynı dil, aynı davranış biçimi, aynı gelenekler ve kanunlar. Dış görünüş de aynı monotonluktadır Kentsel biçimde çeşitlilik yok; kılık kıyafette çeşitlilik yok; renklerde çeşitlilik yok. İşte yeni bildiri buydu Standardizasyon, tasnif etme ve toplu kontrol fikirleri. İster Quaker kasveti, ister hapishane kasveti diye adlandırın. 'Eutopia' —güzel yer— bu muydu?

En yakınındaki despota meydan okumasına rağmen, yoksa More despot hükümdarlar çağına önceden uyum mu sağlamıştı? Çeşitliliğin ve seçeneğin olmayışını her bakımdan ideal bir gereksinme olarak görmesinin nedeni neydi? Yoksa çağımızın sonuçta, makinalaşmış üretim ve bolluk ekonomisi adına ödeyeceği faturayı sezmiş miydi? İnsan hayatının diğer gereksinimleriyle de kıyaslandığında, soyut adalet adına, karşılığı ne kadar ağır olursa olsun, bu bedeli ödemeye razı mıydı? Cevap için bize hiçbir ipucu bırakmadı Bazı bakımlardan, More'un Utopia'sı Ortaçağ şehrinin temel eksikliklerine ve kusurlarına; zenginlerin üstünlüğüne ve zanaatlarla mesleklerin disiplinli ve hiyerarşik olarak karşılıklı düşmanca ve birbirinden habersiz, gittikçe ihtisaslaşmasına dikkati çekiyordu. Şehrin sakinlerine kırsal eğitim verip mecburi tarım hizmeti koyarak, iki alem arasındaki eşitsizlikleri ve görünmez düşmanlıkları yok etmeye çalıştı. Aynı nedenle tam daralmaya başladığı ve bazı yerlerde yokolduğu noktada, şehir planının gerekli bir bölümü olarak şehirdeki bahçeleri yeniden ortaya çıkarıp genişletti. More'un iç mekanlardaki genişlik arzusu, 1688 yılında Willian Penn'in Philedelphia planındaki büyük bloklarda tesadüfen tekrarlanmıştır Ancak 18. yüzyıla gelindiğinde Elfreth yolunun ya da birçok benzer geçitlerin halen hatırlattığı gibi; geniş orijinal bloklar, sokaklar ve geçitlerle tekrar bölünmüş, yaşama bölümleri oyuncak bebek evi boyutuna indirgenmiş, açık alanlar ise ya kapatılmış, ya da iyice küçültülmüştü.

Herşeyden önce More'un bilinçli olarak, bedensel işten tasarruf edilen zamanı, aklın kültür ve özgürlüğüne adadığı düşünülebilir. Üstelik sadece bir sınıf için değil, bütün toplum için. Ve bu insancıl adamın gerçeküstü sınırsız rüyaları bile, kalenin eski surlarına sıkı sıkıya tutunmuştu. Esirler suçlarının karşılığını ödemek için, toplumun daha aşağılık pis işlerini yapıyorlardı ve Utopialılar tarafından nefret edilen savaş, yine de kurumsal yaşamlarının bütünleyici bir bölümüydü. Utopialılar savaşta propoganda ve tahrip uzmanıydılar, fiziksel saldırıyı sadece öldürücü darbe olarak

kullandılar. Yine : Eutopia bu muydu?
Eğer Venedik Ortaçağ pratiğinin en yüce ürünüyse, kentsel topluluğun kuruluş ve düzenlenmesi bakımından, Utopia da belki geç Ortaçağ düşüncesinin en bütünlüklü örneğidir. Ancak kim Venedik'i, Amaurote'un sıkıcı sistematik şekliyle ve yeknesaklığıyla değişir? Ve yine kim Amaurote'un sivil terbiyesini ve ılımlılığını Venedik'in zengin ticaretinin ve şenlikli sanatının altında yatan gizli tiranlıkla, şüphe ve nefretle, suikastler, tecavüzler ve cinayetlerle değişir? Kentsel yerleşme yoluyla medeniyetten medeniyete geçen kusurlar, her iki şehirde de hâlâ görünüyordu. Halen varolan dış görüntüyü takdir ederken içteki sarsıntının devamlılığını, uygarlığın kendi sarsıntısını, sahiplikle esirlik arasındaki, güçle fedakarlık arasındaki ilişkiyi unutmayalım.

Çeviren : Fatma KARAÖREN

İSKENDER SAVAŞIR

Şehir ve Şair

Sorsam o müslüman şaire neden
Sevgiye bu kadar muhtaç
Bir sığınak bulur kendine
Kötü bir şairin ruhu
Bir şehrin her yerinde?

Çünkü ölüm asude bir bahar ülkesi değildir
Kötü bir şaire
Rastladığı her yabancıya yaranmaya çalışır
Ve soluğundan kaptığı şarkıyla
Ruhu her gece yeni bir otele koşar.

Oysa dayanıksızdır bilirim
Tarlabaşında bir otelde
Üzerime küçük bir şehvetle
Abanan o genç gövde.

Gözucunda hep eşiğinde kaldığı
Bir sahnenin ışıkları

Sorsam o müslüman şaire
Herkes kaybetmedi mi Allah'la oynadığı kumarı
Toplu tüfekli bir oyunun sonunda?
Sular mı kardı?
Artık korkuya benzemiyor, benzemesin arzu

G Ö R Ü N M E Y E N Ş E H İ R L E R

İhsan Bilgin

İstanbul Cumhuriyet tarihi içindeki 3. büyük imar operasyonunu yaşıyor. Eğer basında duyurulan girişimlerin tümü gerçekleştirilirse, artık dünyaca ünlü birkaç anıt dışında çok az şey kalacak geriye. Aslında İstanbul, bir dünya şehri olduğu için oldukça ayrıcalıklı sayılır; orada yapılan ve yapılmayan şeyler üzerine her zaman çok konuşuldu, tartışıldı. Türkiye çapında prestij kazanılmasında veya kaybedilmesinde rol oynadı. Girişimler «büyük imar operasyonları» olarak takdim edildi ve kabul gördü. Oysa 1950'lerden sonra morfolojisi asıl köklü dönüşüme uğrayan şehirler, Anadolu'nun batıdaki yarısının nüfusu 100.000 dolayında seyredenleri oldu. Üstelik tek seferde girişilen büyük operasyonlar olarak ülke çapında duyurulup, adlandırılmadan; sessizce. Özellikle de, giderek büyüyeceği anlaşılan konut açığı ve bölüşümü sorununa doğrudan müdahalelerle hakim olamayacağını sezen merkezi otoritenin 1954'de hukuki statüde yaptığı «küçük» bir değişikliğin dolaysız etkisiyle: Şehir toprağının mülkiyet birimi olan tek parsel üzerindeki bina mülkiyetinin bölünmesini mümkün kılan «Kat Mülkiyeti Yasası» ve ardından gelen «yap-sat» apartman akını...
Bütün bunlar, toplumsal yapının son 30 yılda geçirdiği köklü dönüşümün şehirlerdeki görüntüleri. Çeşitli disiplinlerin farklı okulları bu modernleşme ve değişmenin 19. yy Avrupası ile benzerliklerini ve farklarını ayrıştırmaya, bugünün batılı dünyasıyla eklemlenme koşullarını keşfetmeye çalışıyorlar. Herhangi bir disiplinin verili araçlarının çizdiği kuramsal sınırların dışında, bu hızlı değişmenin etkilerine karşı daha dolaysız tepkiler verilebilen konumlar ise; bu yeniliklerin, nesnesinden, yerinden ve zamanından kopmuş, neredeyse erotik denebilecek, saf ve doyumsuz bir iştahla arzulandığı yerler oluyor.

Özellikle İstanbul tahammül edilmesi güç müdahelelere maruz kaldığında, umutsuz ve kırgın bir biçimde, şehirlilik bilinci eksikliği, otoriteye kayıtsız şartsız itaat, cemaat üyeliğinden yurttaşlığa ge-

çemeyiş bulunuyor genellikle bütün bunların olabilirliğinin ardında. Tamamlanmış bir bütün olarak kabul edilen modern batılı dünyanın bizdeki üstyapısal eksikliklerine işaret eden bu saptamaların; tamamlanmayı bir bütüne doğru evrilmeyi aramaya yatkın olan bu bakış açısının yerine; eksilenlerin, yitip gidenin, çözülmenin, parçalılığın, negatif söylemin peşine düşersek bulacağımız da farklı oluyor: Sorgusuz sualsiz cazibesine kapılınan bu yenilenme ortamında yitirilen, şehirler üzerindeki toplumsal mutabakattır (Consensus). Bu da artık modern batı ile aramızdaki mesafe değil, bir zamanlar onların da yitirmiş olduğu; son yıllarda bir bölümünün «şehirli inisiyatif grupları» kurarak; Mitterand hükümetinin hem yeni anıt-binalarla, hem de eski sembol-binaların etkinliğini arttırarak; Berlin'in yenilenen çöküntü mahallelerini uluslararası bir yapı sergisinin konusu yaparak; C. Alexander, Habraken, Turner gibi mimarlık ideologlarının «katılımcı» teoriler geliştirerek, yeniden keşfetmeye koyuldukları bir şehir atmosferidir. Artık binalar; sokakların, semtlerin, şehirlerin fiziki varlığı, parklar, meydanlar, kaldırımlar, şehir mobilyaları birer toplumsal bağlanma aracı, kültür nesnesi olmaktan çıkmıştır. Öyle ya da böyle olmaları

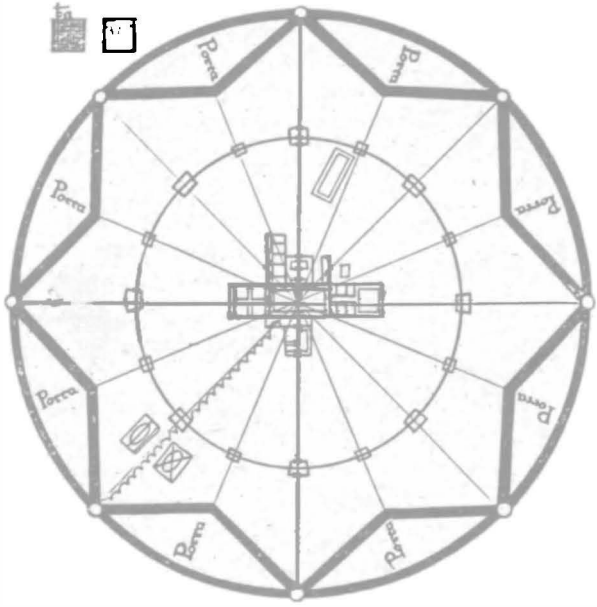
ne bir mutabakata, ne de dirence yol açıyor.
Bu kayıtsızlığın Türkiye'de özellikle son yıllardaki yaşanış biçimi, daha önce de değinildiği gibi aktiviteye, tarihsiz ve gelecek-siz bir yenilenmeye karşı duyulan saf bir iştahla besleniyor.
Söylemlerini politikanın, edebiyatın, müziğin, sinemanın içinde kuran aydın çevre bile, binaları, sokakları görmeye yatkın değil. Entellektüel değerlendirme araçları şehirlerin fiziki varlığının eleğinden geçmemiş; onlara yönelirken zorlanıyor. Aksi halde, örneğin İstanbul-Tepebaşı'nın tam ortasına oturtulan devasa otopark, fuar, tiyatro, rekreasyon, vs. binasından (Beyoğlu'nda ve 80'lerde yapıldığına dair en küçük bir mimari iz bile taşımamayı beceren bu «ilginç» şehir anıtı, tarihsizliğiyle, mesleki bir ilgiyi de özellikle haketmektedir) bildiğim hiçbir yazılı ve sözlü iletişim ortamında bahsedilmemiş olmazdı, üstelik de Tarlabaşı'nın ve Beyoğlu'nun en aktüel şehir teması olduğu bir zaman aralığında...
Aslında çağdaş şehirlerdeki kayıtsızlık, mutabakat boşluğu, atomlaşma eğilimi hiç de yeni dile getirilen temalar değil. Hem farklı sosyal bilim alanları, hem de edebiyat ve sinema, metropoldeki yabancılaşma, anonimleşme yalnızlaşma eğilimine değineli çok oldu. Endüstriyel üretimi, nüfus artışını ve mekansal yayılmayı sınırlayacak dengelerin eksikliğinden; bu sınırsız büyüme eğiliminin, bi-

reyin varolan kavrama araçlarıyla algılayabileceklerinin eşiğini çoktan aştığından; aidiyet duygusunun yitirildiğinden; kültürel ablukadan çeşitli araçlar kullanılarak söz edildi. Kimileri çareyi çocukluğunun, ailesinin, yaşadığı semtin veya şehrin, mesleğinin, cinsiyetinin, sınıfının, entellektüel eğilimlerinin, kısacası ait olduğu herhangi bir şeyin geçmişine dönerek direnç noktaları aramakta buldu Bunun da kültürel çoğulluk içinde bir moda haline gelebildiğini ya görmeyerek, ya onaylayarak, ya da katlanarak... Başkaları bu yeni dünyada, onun kendine has araçlarını, sınırsız özgürleşme potansiyelini, «göçebe kültürü»nü gördüler: tarih artık izi sürülebilecek değil, alıntılar yapılabilecek uçsuz-bucaksız bir kolaj malzemesi, özgürleşme umutlarının hizmetine koşulabilecek bir imkanlar yumağıdır onlara göre...

Yine de, benimsenin tavır ne olursa olsun, çağdaş şehirlerin bu macerasının aydınlanma çağıyla, mutlakiyetçi devletlerin oluşmasıyla, endüstriyel devrimle birlikte başladığı genellikle kabul ediliyor. Ancak bu herşeyin yavaş yavaş yerli yerine oturduğu, verili ve tutarlı bir bütüne doğru evrilmenin öyküsü değil de; farklı mekanizmaların oluşmasının, kaybolmasının, dönüşmesinin, birbirlerine göre konumlarının, kesintili, değişken ve çelişik bir tarihiyse eğer, farklı toplumsal pratiklerin, alanların, yerlerin tarih içinde üretilmiş kendilerine has tempoları ve gerçeklikleri ayırtedilmelidir.

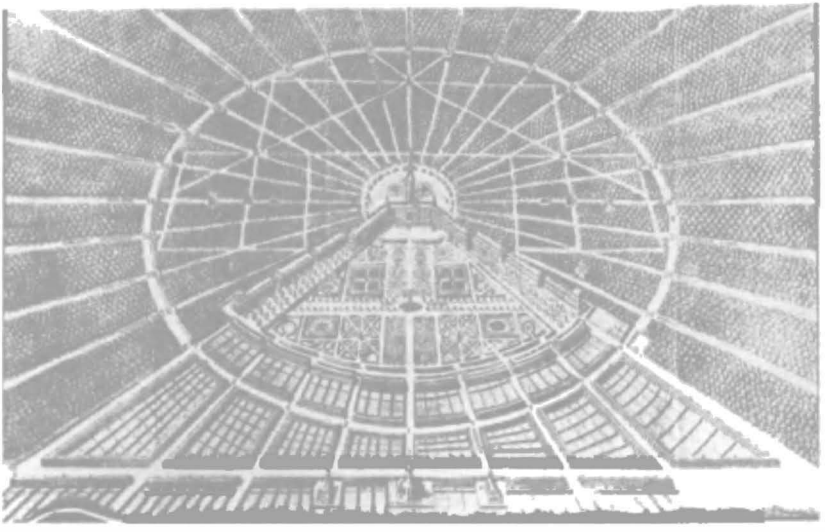
Ayrıca şehirlerin fiziksel varlığının, kültürel bağlanma aracı olmaktan çıktığını evrensel bir çerçeve içinde dile getirmekle, bir zamanlar-her yerde varolan ve birbirinin aynı olan bir toplumsal mutabakatı; kayıtlılığı kabullenmiş gibi oluyoruz. Kuşkusuz hem mekana, hem de zamana yayılan böyle bir homojenlik sözkonusu değil. Roma İmparatorluğu şehirleriyle, Ortaçağ ticaret şehirlerinin sürekliliği ve farklılığı başlıbaşına akademik bir çalışma alanı (1). Dinin, farklı etnik toplulukların ve coğrafyaların şehirlerine ne derecede kadar ortak özellikler verebileceği, Ağa Han Vakfı öncülüğündeki «İslam Şehri»ne ilişkin tartışmalarla aktüelleşti (2). Tarihçi Braudel, Akdeniz coğrafyasının tarihsel-toplumsal bir bütünlük oluşturduğundan hareket etmekle, «Akdeniz Şehri»ne işaret etmiş oluyor. Bu sayının bir başka yazısı, «Kavafis'in Veda Ettiği İskenderiye»de «Doğu Akdeniz Şehirleri»nin paylaştıklarını arıyor...

Bütün bunlara rağmen, günümüzden hareketle bütün eski şehirlere dair ortak-evrensel özelliklerden söz etmek en azından, bu kapsamlı literatürün ve daha nicelerinin sergilediği birikimi, hak ettikleri biçimde hesaba katmamak oluyor. Bu ihmalin gerekçeleri



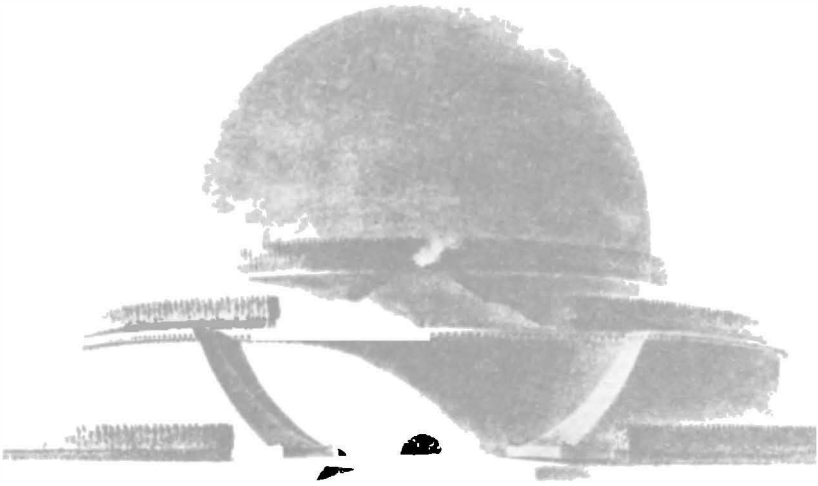
• Filarete'nin "İdeal Şehir"i (1465)

de yazının çerçevesinin çizilmesine yardım edecek :
Burada amaç, 20. yüzyılın ilk çeyreğinin, şehirlerin fiziksel varlığına yönelik mutabakatın yitirilme öyküsü içindeki kritik yerinin tartışılmasıdır. Bu dönem sonunda egemen olan eğilim, fark ve sınır tanımadan, bulduğu ne varsa kendi akışında eritmeye yöneldiğinden ve bunun karşısında şehirlerin zaten 100 yıldır aşınmakta olan çeşitlilikleri iyice silikleştiğinden, böyle sınırlı bir çerçeve içinde, şehirlerin ortak-geleneksel özelliklerinden söz etmek mümkün gözüküyor. Sözü edilen dönem ayrıca mimarlık-şehircilik meslekleri tarihi bakımından da kritik bir dönüm noktasıdır: Söylemlerinin ayrıcalıklı kesimlerden toplumun bütününe, faaliyet alanlarının da prestijli yerlerden mekansal örgütlenmenin tümüne doğru genişlemesi için, mesleki hareket alanlarını doğrudan-üretime bağımlılıktan kurtarmaları; yeri ve zamanı belli inşai faaliyeti mümkün hareket alanlarından sadece biri haline getirmeleri gerekiyordu : Bu da yine 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşti. O nedenle bu mesleki pratiğin dönüşmesinde önemli rol oynayan eğilimlere ve tartışmalara, sözkonusu dönemin sergilenmesinde ayrıcalıklı bir yer tanınacaktır...



• Karlsruhe'nin "Barok Şehir" modeli (1721)

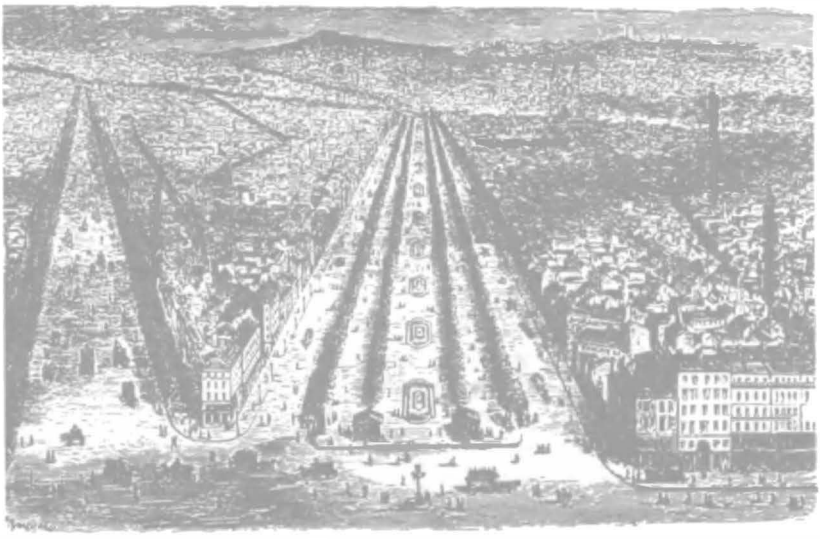
Aslında şehirin fiziksel kurgusundan kopma, daha rönesansda, şehir mekanını topyekun temsil eden, dolayısıyla da onun tek seferde müdahale edilebilir bir bütün olduğunu vazeden «ideal şehir» tasarılarında potansiyel bir imkan olarak vardı. Ama bunlar «şehir resmi» olmanın ötesine gitmediler. Daha sonraki barok şehirler prenslerin ikamet ve prestij şehirleri oldukları için, onların egemenliğini vurgulayacak şemalara göre kuruldular, ya da dönüştürüldüler. Ancak, hem sayıları ve nüfusları çok sınırlıydı, hem de müdahale baştan öngörüldüğü kadar ileri gidemeyip, dokunun saraya doğru yönlenmesiyle ve düzenli orduların talim-resmi geçit yeri, ayrıca da yeni gücün simgesi olan geniş meydan, parklarla sınırlı kalıyorlardı. 18. yüzyılın sonu ile birlikte yaygınlaşan şehir resimlerinin giderek bir müdahale aracına dönüşmesinin kaynağını karmaşıklaşan ilişkileriyle ve büyüyen sorunlarıyla şehri hâlâ gündelik hayatın içinden bakılarak yaşanacak bir «yer» olarak algılayan şehir sakinlerinin çoğunluğuna değil, toplum üzerinde tasarruf sahibi olabilecek ayrıcalıklıların geçirdiği dönüşüme bakarak anlayabiliriz. Onlar için şehir mekanı artık gerçek anlamda bir müdahale alanı, çekip-çevirilebilecek bir bütünlüktür. Bunun im-



• Boullee: Newton Cenotaph

kanlarını da, devasa bir büyümeye yol açan endüstriyel kapitalizmin yarattığı sorunların; mutlakiyetçi devletin büyük ölçekli müdahaleleri mümkün kılan gücü ve herşeyi aklileştirebileceğini uman aydınlanma programı ile buluşması hazırlıyordu: 19. yüzyılda artık şehir mekanı politik söylemin vazgeçilmez temalarından biri haline gelmişti. İktisadi pratiğin içinde liberalleşen, değişim değerine dönüşüp dağılan şehir mekanı, politika aracılığıyla denetlenmeye, yeniden biraraya getirilmeye çalışılıyordu. Şehirler daha önceden bu ölçülere hiç varmamış olan karşıt uçlara çekildikçe, bir yandan bu alanları ayrıştıran, onlara ayrı ayrı hareket imkanı sağlayan, diğer yandan da birbirine bağlayan yeni mekanizmalar ortaya çıkıyordu. Bu çelişkili birliktelikler yumağı çeşitlendikçe şehirlilerle şehirleri arasındaki mesafe büyüdü; ilişkinin eskisi gibi sürdürülmesi güçleşti.

Ancak yine de şehirlerin sakinlerinden uzaklaşması, bulanıklaşması, görünmemelerine alışılması öyle hemen gerçekleşmedi. Aydınlanma mimarı Boulee, en temsili mekan resimlerini piramit, küre gibi en saf formlarla oluşturduğunda; Newton'a adadığı dev küresel anıtın (Newton Cenotaph) kabuğuyla, eski dünya ile yeni dünya arasına aşılamaz bir sınır çektiğinde dahi, aktivitesinin ve gücünün kaynağını halkın devrimci coşkusundan aldığını düşünüyordu. 18. yüzyıl sonunda bir ileri doğu karakolu ve garnizon şehri



• Haussmann operasyonundan sonraki Richard Lenoir Bulvarı (Paris. 1863)

olarak kabul edilen Berlin 19. yüzyılın ilk yarısı boyunca bir yandan adım adım prestij şehri haline gelip, diğer yandan da endüstriyle ve onun yarattığı sorunlarla kuşatılırken, şehirin yeni kimliğinin oluşmasında en etkin rollerden birini Schinkel oynamıştı. Ancak Schinkel bazı evrensel prensiplerden hareketle Berlin'e dışarıdan müdahale eden bir şehir operatörü gibi değil, karşısına aldığı kısmi problemlere şehrin içinden bakarak çare arayan geleneksel bir mimar gibi davrandı. Eklektisizmi, aydınlanma ile romantik, klasik ile gotik, prensiplerle koşullar, öğreti ile pratik arasındaki, döneminin gerilimlerini temsil eder. Müzeden tiyatroya, şehirdışı villasından, şehiriçi apartmanlarına kadar yaptığı binalar Berlinliler tarafından «görülüyordu». 19. yüzyılın en tanınmış şehir operatörü Baron Hausmann seçimle değil atamayla gelen bir teknokrattı; şehrin bütününün selameti adına davrandığını ne o iddia ediyordu, ne de Parisliler böyle bir ihtimali akıllarına getiriyordu.

Kuşkusuz 19. yüzyıl Avrupa'sında şehirlere yabancılaşmanın işaretlerini bulmak, ona hâlâ eskisini andırır biçimde bağlanıldığını göstermekten daha kolay olurdu. Ancak yine de, sadece yukarıdaki örnekler bile, şehirlerin fiziksel varlığının 19. yüzyıl Avrupa'sında henüz bir kültürel bağlanma aracı olmaktan çıkmadıklarını, farklı yerlerden kuşatan zıt eğilimlere rağmen izlerinin sürüle-

bildiğini gösteriyor. 19. yüzyıl kuramcılarına baktığımızda, bu eğilim daha da belirginleşiyor. Ruskin, Morris ve Arts and Crafts hareketi 19. yüzyıl katastrofunun alternatifi olabilecek sindirilmiş bir yaşama biçimini Ortaçağ zanaatlarında ve populizminde ararken; Camillo Sitte şehirlere egemen olan iktisadi liberalizme ve politik müdahalelere karşı, yine Ortaçağ şehirlerinin morfolojisiyle temellendirdiği «sanatsal esaslar» (3) ile direnç noktaları arıyordu. Ruskin, Morris ve Sitte gibi 19. yüzyılın en radikal muhaliflerine bakmak da şart değil. Viollet-le-Duc'ün bütün yapmak istediği, 19. yüzyılda bir türlü içinden çıkılamayan eklektik tarihselciliğin dağınıklığını binanın konstrüksiyonundan hareket eden prensiplerle telafi etmekti. Bu eğilimin bir ucu yeni teknolojilerle yeni ifade biçimleri aramaksa, diğer ucu da geçmişle, gelenekle, yerel olanla bağlantı noktaları bulmaktır. Yüzyıl dönümünün etkin isimleri Katalonyalı Antonio Gaudı, Belçikalı Victor Horta ve Fransız Auguste Perret'de, Viollet-le-Duc'den kaynaklanan her iki iz de belirgindir. 19. yüzyılın belki de en avant-garde hareketi olan ve 200 yıldır ilk kez yeni çizgiler ve yeni bir stil getirerek 19. yüzyıl tarilselciliğine karşı ciddi bir alternatif oluşturan Art-Nouevau (veya Kuzeydeki adıyla Jugendstil) bile Morris'in tezlerini ehlileştirerek meşrulaştırır kendini: Endüstriyle zanaat, sindirilmiş bir incelikle 19. yüzyılın dayatmaları arasında bir konum benimser, bir uzlaştırma söylemidir.

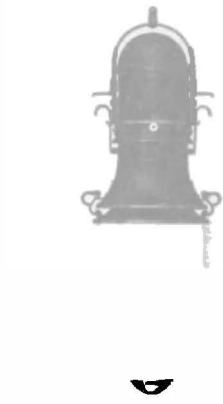
Kısacası 20. yüzyılın başında herşeyin yeniden başladığı bir «sıfır noktası» henüz telaffuz edilmemiştir. Yeniçağı, endüstriyi, büyük şehir gerçeğini onaylamak, bunlarla uyumlu davranarak çeki-düzen vermek sözkonusu olduğunda dahi, eski alışkanlıkları hesaba katan, karşıt eğilimleri içererek aşmaya çalışan bir atmosfer hâlâ ağırlıktadır.

Bütün bu gerilimler sözkonusu olduğunda yüzyıl dönümünün kritik düğüm noktası, «zayıf halka»sı Wilhelm Almanya'sıdır. Alman aydınları hem endüstriyel gelişim hem de kültürel birikim bakımından 20. yüzyılın motoru olacak seviyeye ve güce ulaştıklarını, fakat 19. yüzyıldan devralınan karmışık uluslararası mekanizmaların bu imkânın önünü tıkadığını düşünüyorlardı. Önlerinin açılmasının, uluslararası konjonktür içinde artık hak ettikleri avantajlı konuma nihayet yerleşebilmelerinin yolu da iradi bir çabadan geçiyordu onlara göre. Nihai hamleyi gerçekleştirebilecek bu «mutlak irade»nin Alman kültüründe, Alman ruhunda zaten mevcut olduğunu, sadece harekete geçirilmesi ve yönlendirilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Bu aşırı uyarılmış ortam eski ve yeni, dışarıdan ve içeriden gelen her türlü düşünceye ve harekete karşı açık ve du-

yarlı olunmasını getiriyor; o sırada geçerli olan tüm eğilimler bulanık bir söylemin ögelerine dönüşüyor; ütopik-sosyalist-reformist fikirler, ulus-ırk-kan gibi temalarla birlikte dile getiriliyor; sınıfsız-ayrıcalıksız toplum özlemiyle, Almanya'nın zaten İngiltere ve Fransa'daki gibi çelişen sınıflardan değil, birbirlerini tamamlayan tek bir halktan (Volksgemeinschaft) meydana geldiği fikri birbirine karışıyordu.

Bu arada, uluslararası konjonktürün ayrıcalıklı ülkeleri İngiltere ve Fransa ile hesaplaşmak ve Almanların onlara göre avantajlı olabileceği konumları saptamak dönemin hakim temaları arasındadır. İngiltere ölçeğinde sömürgelere ve hammadde depolarına sahip olmayan bir ülkenin, kitlesel üretimin ürünlerini dünya pazarına sürerek onunla başetmeye çalışmasının başarısızlığa mahkum olduğu ileri sürülüyordu. Alman endüstrisinin avantajı, Alman ürünlerinin, Alman işçiliğinin kalitesine, Alman formunun kalitesini katmak olabilirdi ancak. Werkbund'un kurucularından Muthesius, dünyanın kritik bir dönüm noktasında olduğunu, 19. yüzyıl boyunca keşfedilemeyen yeni formun uluslararası olacağını, artık kuzey kutbundan ekvatora kadar insanların aynı elbiseyi giyip, aynı biçimde yiyip, aynı iskemlelere oturacakları dönemin gelip çattığını söylüyor; problemi, bu uluslararası forma kimin damgasını vuracağında görüyordu. Ona göre, cevheri ve enerjisi doğru bir irade ile yönlendirilirse, Alman ulusu buna aday olabilir ve İngiltere ve diğer ülkelere karşı avantajlı konumlara geçebilirdi. Bunun için de herşeyden önce el emeğinin yerini makinanın aldığı kabul edilmeli, makina üretimine uygun verimli çalışma koşullarının yanı sıra, makina estetiğini yetkinleştirecek süslemeden arınmış form çalışmalarına ağırlık verilmelidir. Bu da artık sanatçının değil, endüstri tasarımcısının işidir; sermaye ile yaratıcı etkinliğin endüstriyel üretim içinde buluşmasını verimli kılabilmek bu mesleki dönüşüme bağlıdır. 1907'de kurulan Werkbund, bazı ilerici fabrikatörleri, mimarları, sanatçıları, yazarları, Muthesius'da en radikal biçimini alan benzer düşünceler etrafında kurumlaştırdı. Ancak Werkbund'un kuruluşundan önce sözkonusu fikirleriyle «zanaatkarlar birliğinin» şimşeklerini üzerine çeken ve Kaiser tarafından «sanat okulları» yöneticiliğinden azledilen Muthesius'un başını çektiği bu eğilim hiçbir zaman kuruluşun tek ve hakim doğrultusu olmadı, karşıt eğilimler de güçlü bir biçimde temsil edildi. Hemen savaş öncesinde yapılan ünlü 1914 Köln Kongresindeki çatışma bunu apaçık sergiler: Mekanik üretimin gereği olan tipleştirmeden sözeden Muthesius'dan sonra söz alan Jugendstil öncüsü Van de Velde, «Werkbund'da sanatçılar olduğu sürece, tipleştirmeye

P.Behrens'in Art Nouveau lambası (1902)



P.Behrens'in AEG için tasarladığı lamba (1909)

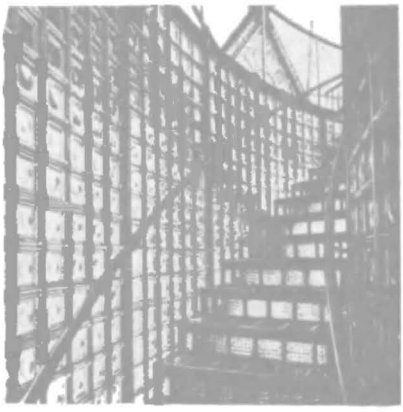
ilişkin her türlü öneriye karşı çıkılacaktır. Sanatçı yapısı gereği yaratıcı ve birevcidir; özgür, spontan, araştırıcıdır: tipleştirmenin otoritesine boyun eğmeyecektir!...» (1) diye yanıt verir. Bu zıt eğilimleri sadece farklı kişilere ve gruplaşmalara bakarak değil, kişilerin bölünmüşlüğünde de izlemek mümkün: Örneğin AEG'nin fabrika binasından amblemine, işçi konutlarından ürettiği nesnelere kadar herşeyine biçim vererek, daha önce farklı zanaat loncalarının konusu olan değişik nesnelerin tasarımını herşeye hakim bir üst-tasarımcının kimliğinde birleştiren ve aynılaştıran dolayısıyla da ilk endüstri tasarımcılarından sayılan Peter Behrens'in AEG için tasarladığı lamba ile bir burjuva evi için tasarladığı lamba arasındaki fark bunu belirgin bir biçimde göstermektedir.

Savaş öncesi Almanyası'nın bu kritik, gerilimli ve uyarılmış konumunu endüstriyel ürün formlarının yanı sıra doğrudan şehir tasarıları üzerinden de izlemek mümkün. 1910 Büyük-Berlin Yarışmasının projeleri, tarih içinde birbirinin alternatifi olmuş birçok düşünce ve davranışın, nasıl çelişkisizce bir araya getirilip, birbirlerine eklemlendiğinin iyi bir örneğidir. Merkezi çekirdek için düşünülen görkemli kamu binaları ve geniş bulvarlar bir yandan anıtsal prestij imgeleri olacaklar, diğer yandan da daha okunaklı bir ulaşım şebekesine imkân tanıyacaklardı. Merkezin etrafındaki birinci halkada ise 19. yüzyılın kira kışlalarına çare aranıyor, avluları iyice genişletilerek, park haline getirilmiş büyük yapı blok-

ları öngörülüyordu. Hatta projelerden biri bu avlu-parkları iyice büyüterek içlerine tek katlı sıra evler yerleştiriyor, böylece 5 katlı kira konutlarının arka pencerelerine, şehir içinde köy manzarası sunuyordu. Düşünülen ideal durum, Alexander meydanında oturan birinin Pazar günü ailesiyle birlikte yürüyerek, önce birbirine anıtsal kapılarla bağlanan bu avlu parklardan, sonra da şehirin merkez-gelişme bolgesi-çevre halkalarını birbirinden ayıran yeşil bantlardan sırayla geçerek, yani yeşili hiç terketmeden şehir dışındaki ormana ulaşmasıydı. Kuşkusuz, yayalara göre oluşturulmuş bu kurguyu demiryolu çağı için demode bulan Martin Wagner gibileri de yok değildi. Üçüncü halkayı ise bahçe-şehrin konut dokusundan esinlenmiş düşük yoğunluklu banliyöler oluşturuyordu. Böylece Haussmann'ın Paris operasyonundan, Owen'in ütopik köylerine; Repton ve Nash'in İngiliz Park hareketinden, Howard'ın bahçe-şehir düşüncesine kadar 19. yüzyıl şehirlerine karşı geliştirilen bir çok farklı tavır, içerik ve koşullarından ayrıştırılarak, Berlin'i Londra ve Paris'ten daha güzel ve üstün kılmak amacıyla bir potada eritilmiş oluyordu.

Geleceğe yönelik iyimser irade ve beklentiler savaştan sonra yerini ağdalı bir hayal kırıklığına bıraktı. Ölçülebilir nicel değerlere baş vurarak, Almanya'nın diğer ülkelere göre şimdiki durumuna ve parlak ufkuna bakmak yerine; aynı ölçüye vurulamayan, kıyaslanamayan nitel farklılıklara dönüldü. Her türlü pratik ve düşünsel eğilimi modern dünyaya öncülük etmeye hazırlanan dışa açık bir stratejinin ufkunda birleştirmek yerine, mevcut durumu savunmaya yönelen içe dönük bir bağlanma tutkusu seçildi. Ancak bu 19. yüzyılda çoğunlukla olduğu gibi geçmişe, tarihe değil, ruhani değerlere yönelik bir tutkuydu. Fransızların esprisi varsa, Almanlar'da ruh vardı; uygarlık Fransız, edebiyat Fransızca ise, kültür Alman, şiir de Almanca idi. Form latinlere yakınsa, ifade Alman'dı. Expresyonizm, tam da bu kapanmanın ifadesi oldu. Artık yıkıcılığını savaş sırasında da ispatladığı düşünülen endüstriye karşı olunduğunda akla gelen alternatif ortaçağ zanaatlarının erdemleri değil, dolaysız duyumlar, ruhani değerler oluyordu. Expresyonizmin öncülerinden Hans Poelzig, resimlerini çizdiği festival binasına giren birinin zamanı olmasını, telaşeye ilişkin herşeyi unutmasını istiyordu. Ayrıca, bina da onu tekniğin esiri olmuş dünyayı unutmaya, görme ve işitme duyuları içinde kaybolmaya sürüklemeliydi. Bruno Taut ve ona medhiyeler yazan şair Scheerbert işi daha da ileri götürdü: Taut'un 1914'de Werkbund Sergisi için yaptığı ve camın mimari içindeki kullanım imkânlarını sergilemesiyle bu sektörün gösteri nesnesine dönü-

• B.Taut: Cam Palas'ın dış görünüşü (1914)



• B.Taut: Cam Palas'ın iç görünüşü

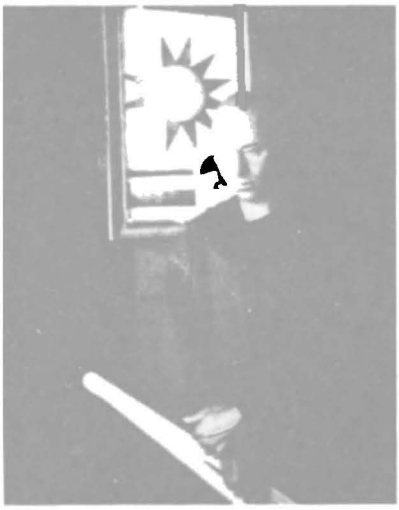
şeffaf cam bina (Glashaus); melekler gelip toplayıncaya kadar insanları korumak için (o günün dünyasının metaforu olan) kurak çöle serpiştirilmiş kilise-evlerin protipi olarak yorumlandı. Savaştan sonra kristal, sert ve nihai form oluşuyla, tamamlanışın ve ölümün metaforu oldu. Küçük cam palasın iyice büyütülüp, büyük şehirlere, hatta Alplerin doruğuna taç yapıldığı resimler çizildi. Bu taşlar, bütünlüğü ve anlanlandırma araçları yitirilen dünyada, ışık, renk, müzik ve sözün birleştiği sığınakları simgelediler.

Ancak bu hayali sığınaklar hiçbir zaman kilise olmadılar; daha çok o döneme özgü halkevi türü toplanma mekanlarına öykündülür. Çünkü Taut ve çevresi sadece mistiklerden değil, Kropotkin gibilerinden de etkilenmişti. Dillendirdikleri direnç mistisizm ağırlıklı da olsa, sosyal reformist düşünceler yelpazesinin süzgecinden geçtiği hemen okunuyordu: Taut'un istediği devrim tarihsel koşullarla değil, ancak «istemekle» gerçekleşebilecek; dolayısıyla da «apolitik» (kültürel) bir sosyalizmin kurucusu olacaktır. Ancak bu devrimin, apolitik sosyalizmin dile getirilişinde bile bir umudun, gelecek ufkunun izine rastlamak güçtür; açıkça telaffuz edilmemekle birlikte bu artık ancak Alman iradesinin üstesinden gelebileceği bir bağlanmadır. «İyi bir mimar bugünün şehirlerinde bina yapmaz!» diyen Leon Krier'den 50 yıl önce, «bugün inşa etmemek en iyisidir» sözü Taut tarafından söylenmiştir.

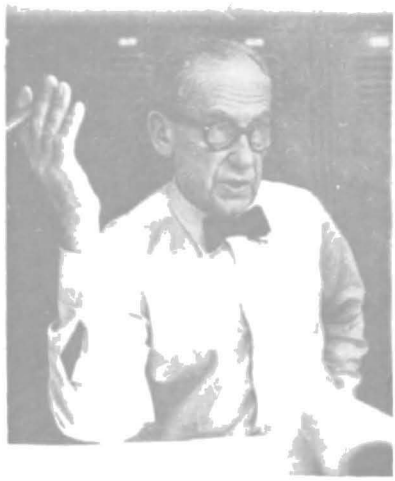
Kuşkusuz expresyonizm savaş sonrası Almanya'sında yitiklik duygusunun ve direnç iradesinin en mağrur ve saf biçimde ifade edildiği yerlerden, en ileri götürülmüş noktalardan biriydi. Günün ko-

şullarıyla bağlantı noktaları aramaya daha yatkın olan gerçekçi - akılcı eğilimler ise, savaş öncesi yıllarına oranla daha ılımlı bir perspektif benimseyerek; «endüstrileşme, rasyonelleşme» gibi temalarını Almanya'nın iç sorunlarını çözecek bir çerçeve içinde dile getirmeye çalıştılar. Gropius'un, «Frühlicht» dergisinde takma isimlerle mektuplaşan expresyonist «cam zincir» (Glaeserne Kette) halkası içinde kullandığı isim, hem bu kanaatkarlığı temsil ediyor, hem de grubun egemen söylemi içinde bir protesto gibi tınlıyordu: «Ölçü». Böylece 1910'ların sonu ve 20'lerin başı bir yandan da, kıtlık ve yoksulluk dönemi olacağı düşünülen yakın gelecek için endüstrinin daha etkin biçimde şantiyeye sokulmaya çalışıldığı; ekonomik yapı tarzlarının, küçük ev ve yerleşmelerin, 19. yüzyıl boyunca kira kışlalarında yoksun kalınan «ışık, hava ve güneş»in arandığı yıllar oldu.

Ancak romantik-zanaatsal eğilimin sessizce geri çekildiği, rasyonel-teknolojist eğilimlerle zıtlaşmasının expresyonist söylem içinde eridiği sonucu. çıkmamalı bütün bunlardan. Modernizmin iki savaş arasındaki radikal döneminin başlıca odaklarından sayılan Bauhaus'un 1919'daki kuruluş programı bile, «Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz zanaata dönmeliyiz!» cümlesiyle başlıyordu. Daha 1914 Köln sergisine yaptığı cam ağırlıklı büro binasında, Taut'un tersine, camı, içerisi ile dışarısı arasındaki geleneksel sınırı silmeye yönelik olarak kullanan Gropius'un Bauhaus'un ilk yöneticisi olarak kaleme aldığı bu cümle kendi fikirlerinden çok, okul içindeki dengeyi temsil ediyordu. Atölyelerin örgütleniş tarzı da endüstriyle sanatçıyı değil, sanatçıyla zanaatı barıştırmaya göre kurulmuştu: Her atölye, aralarındaki ilişki hiyerarşik olmayan bir tasarımcı ile bir uygulamacı tarafından, birlikte yönetilecekti. Kuşkusuz bu başlangıçtan itibaren gerçekleşmedi, atölyeler hep tasarımcı-yöneticilerin isimleriyle anıldılar. Ancak yine de hem her iki yöneticiye birden verilen ünvan (Meister: usta), hem de atölyelerin isimleri (Marangozluk, taş heykel, tahta heykel, dokumacılık, sahne, mücellit, vs.) baskın eğilimi göstermeye yetiyor. Amacı, yeni gelen öğrencileri sonraki yıllara hazırlayacak temel eğitimi vermek ve sanat üzerindeki akademik tasarıların etkilerini azaltmak olan ön kursun yöneticisi de, «...bilimsel teknik uygarlığımız kritik bir noktaya varmıştır. 'Sanatla tekniğin birliği' gibi laflar bana artık şüpheli geliyor. Buradan hareketle doğu felsefesi ve yaşam pratiği üzerine çalıştım; pers ve budist mazdaizmini yoga pratiğiyle, bütün bunları da ilk hıristiyanlıkla karşılaştırdım. Dışa dönük bilimsel araştırma, düşünme ve tekniğimizin, içe dönük bir düşünce ve davranışla dengelenmesi gerek-



Johannes Itten



Walter Gropius

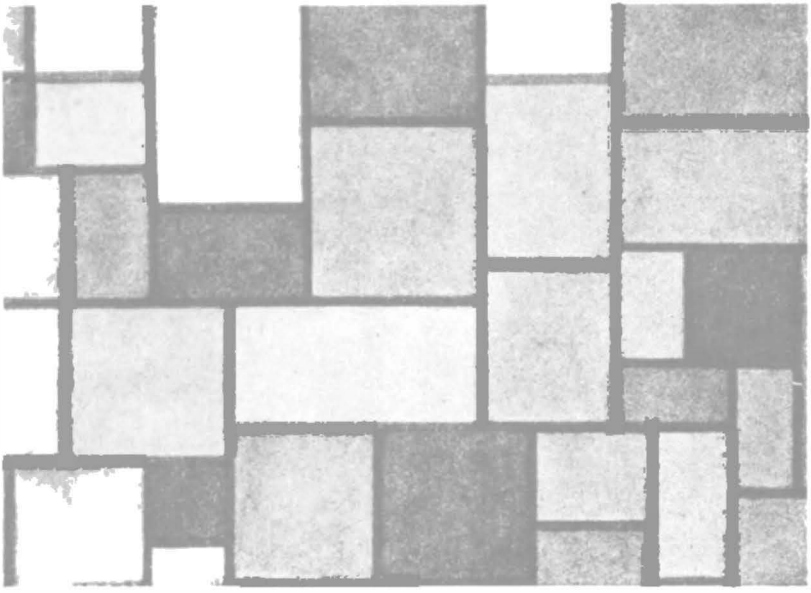
tiği sonucuna vardım...» (5), diyen anti-otoriter ve mistik eğilimli Johannes Itten'di.

Bauhaus içinde, başlangıçta Itten'in lehine olan hassas dengenin, Gropius tarafına dönmesinde dışarıdan gelen kuvvetli bir müdahalenin payı büyüktür: Hollanda kaynaklı «de Stijl» (stil) hareketi. Yüzyılın ilk çeyreğinde, giderek parçalanan yaşamı yeniden bir-araya getirme arayışı, hem geçmişe, hem de geleceğe bakan sanatçıların ortak noktası idi. Şu farklı ki, bir savunma stratejisi benimseyen birinciler için bunun yolu o bütünselliği temsil edeceği umulan «Gesamtkunstwerk» (cümle sanat eseri)'den geçiyorsa; atak yapmayı seçen ikinciler için, sanatın hayat içinde erimesinden, sanatın bilinen dolayımlarını geçersizleştiren dolaysız bir yaşam tarzından geçiyordu. 1922 yılında Gropius'un desteğiyle Bauhaus kadrosuna katılan ve hem «yeni sanatın temelleri» adlı seminerler dizisi, hem de atölye çalışmaları ile etkin bir rol oynayarak, okulun elişçiliği ağırlıklı ilk programının gerilemesine katkıda bulunan van Doesburg , işte bu ikinci kümenin içinde yer alan de Stijl'in öncülerindendi.

De Stijl, yüzyıl başının avant-garde hareketleri içinde kübizmden çok dadaistlerden etkinlenmiştir. Aslında dönemin tüm radikal eğilimlerinin ortak noktası, formel bir bütünlüğe öncülük etmekten çok, geçerli olanları bozmaktı. Ancak kübist resmin farkı, o zamana dek bakılmaya alışılmış olan açıların yerine, aralıkların, çatlakların görülebileceği pozisyonları ararken, hiçbir zaman

G.T.Rietveld'in tasarladığı sandalye (1918)

nesnesini kaybetmeyip, onunla sorunlu bir ilişki içinde kalmayı tercih etmesindedir. De Stijl ise tutarlılık aradı. Zaman-mekan sürekliliğine ilişkin yeni fizik teorilerin etkisiyle, zaman ve mekanın statiğinden şüpheye düşüldüğü bir noktada, nesnelere yönelik hafızanın yerine elemanter olanı geçirerek, yüzeylerden ve doğrulardan oluşan soyut bir sistem kurarak, yeni dünyanın görsel algı problemini çözmeyi umdu. Başlangıçta bir doğa ressamı olan Mondrian'ın ünlü resmi bunun iyi bir örneğidir: Günün birinde yapraklı bir ağaç çizdi. İkinci resimde dallar hâlâ taşıyıcı iskelet olarak dururken, yapraklar geometrik yüzeylere dönüşmüştü. Üçüncüsünde ise dallar tamamen kayboluyor ve bir zamanlar yaprak olan, dinamik bir dengenin kompozisyon prensiplerinin aracına dönüşerek, yüzey ve doğrulardan oluşan soyut bir sistemin ögesi haline geliyordu. Aslında, yeni bir özerk gerçekliği inşa etmek için «sahra» olarak adlandırdığı bir sıfır noktasından başlamak gerektiğini ileri süren ve 1915'deki manifestosunda her türlü referansı ve taklidi yadsıyan Malewitch, beyaz zemin üzerine siyah kareyi koyarak, bütün resimlerin en soyutunu Mondrian'dan önce yapmıştı. Stijl grubunun aradığı, iktisat, matematik, teknik, hijyeni, mimarlık, vs. için aynı anda geçerli olan, tümünün aynı ölçülere vurulmasına imkan tanıyan objektif bir metotdur. Bu me-



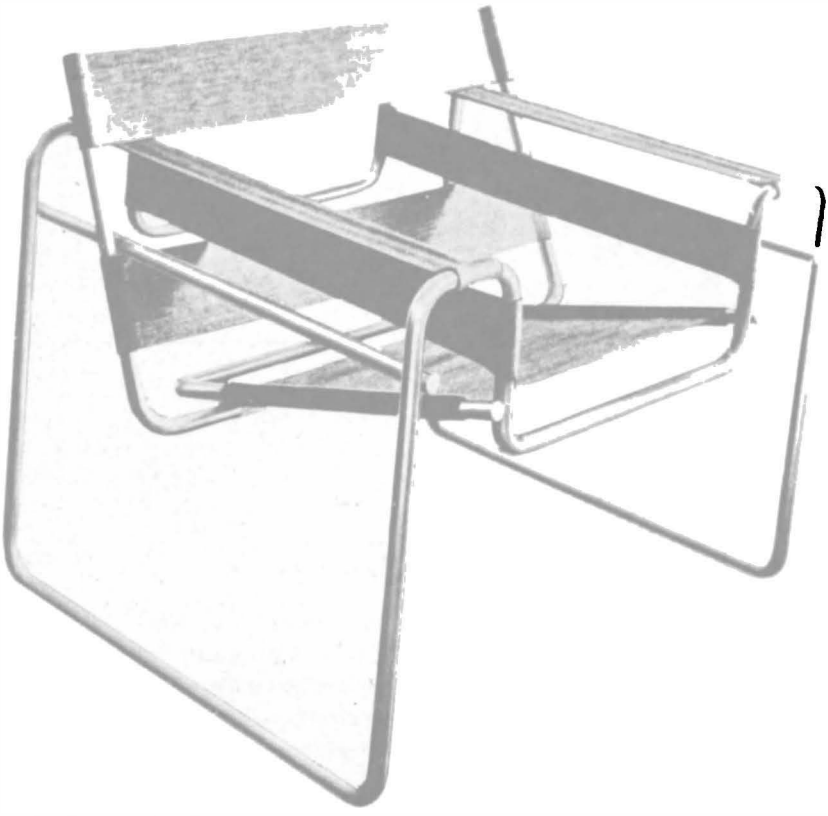
P.Mondrian, Kompozisyon (1918)

totla şeylerin kendi aralarındaki değil, değerleri arasındaki ilişkiler görülecek; böylece yeni yaşamın yaratıcı biçimde inşası mümkün olacak, hayvanı kendiliğindenlikten, doğanın egemenliğinden, süslü yazıdan, abartılmış aşçılıktan, kısacası daha önce sanata yaklaştırılmaya çalışılmış herşeyden kurtulunacaktır.

Matematik, iktisat, hijyeni gibi, bilgi üretme pratiği daha özerk ve kendine dönük alanların, sıfır noktasından başlamaya çağıran böylesine sanat çıkışlı bir bütünsellik tasarısının yörüngesine girmesi kuşkusuz beklenemezdi. Ancak, mühendisliğin ayrışmasıyla yaşadığı mesleki bölünmeyi, şehirler üzerindeki parçalanmış bilgi ve erki kendi bünyesinde bütünleştirerek telafi etmeye çalışan ve dolayısıyla kendini kimlik problemini çözmenin eşiğinde hisseden mimarlık mesleği 1920'lerde, bütün bu radikal etkilere en açık alanlardan biriydi. Malewitch'in savaş öncesinden beri yaptığı mimari eskizler 20'ler formalizminin habercisi oldu. Artık yapı gövdesinin kompozisyonu farklı büyüklükte dikdörtgen plakların kontrastı ve gerilimiyle, bir arada oluşturdukları yeni dinamik dengeyle temellendiriliyordu. Mies'in Barselona pavyonunda sadece 2 eleman vardır : yatay ve dikey olarak konmuş plaklar ve kolonlar. İşte Doesburg 1922'de Bauhuas'a geldiğinde böylesi bir toplumsal

• Mies van der Rohe'nin, "kır evi" çalışması planı (1921)

dönüşüm tasarısıyla ve estetik yargıyla yüklüydü. Ancak, Itten'in de ayrılmasından sonra, okulun bu yeni kimliğinin istikrara kavuşması, 1925'de Marcel Breuer gibi ilk kuşak mezunların «genç ustalar» olarak görev almasıyla gerçekleşir, ağırlık adım adım endüstri için prototipler tasarlama ve üretmeye yönelen bir öğretim ve üretim pratiğine kaymıştır. Bu değişim atölyelerin adlarından da izlenebilir Başlangıçta marangozluk atölyesi olan, önce mobilyaya dönüştü, sonra da metal atölyesiyle birleşerek «donanım atölyesi» oldu. Dokumacılık tekstille, duvar resmi renk dinamiği öğretisiyle ikame edildi. Sonunda bütün okul 4 bölüme ayrıldı : Mimarlık, reklam, donanım, tekstil. Bu yeni dengeler ve istikrar arayışları Bauhaus'un dikkatleri üzerine çekmesine, politik hasımlar ve yandaşlar bulmasına yol açtı. Weimar'da muhafazakar çevrelerin boy hedefi haline gelmişti. 1924 seçimleri sağ partilerin zaferi ile sonuçlanınca, mali kaynakları o denli daraldı ki, 1925 Mart'ında kapandığı ilan edildi. Aynı yıl Dessau Sosyal Demokrat Belediye Başkanının inisiyatifi ile, bu gelişen endüstri şehrinde kendine yeni bir yuva buldu. 1932'de bu şehir yönetiminin de sosyal demokratlarca kaybedilmesinden sonra, Berlin'de kullanılmayan bir telefon fabrikası binasına taşındı. 20.7.1933, Nazilerin, uluslararası komünizmin mihraklarından biri olarak gördükleri Bauhaus'u bir bahaneyle basıp, tamamen kapattıkları tarih oldu.



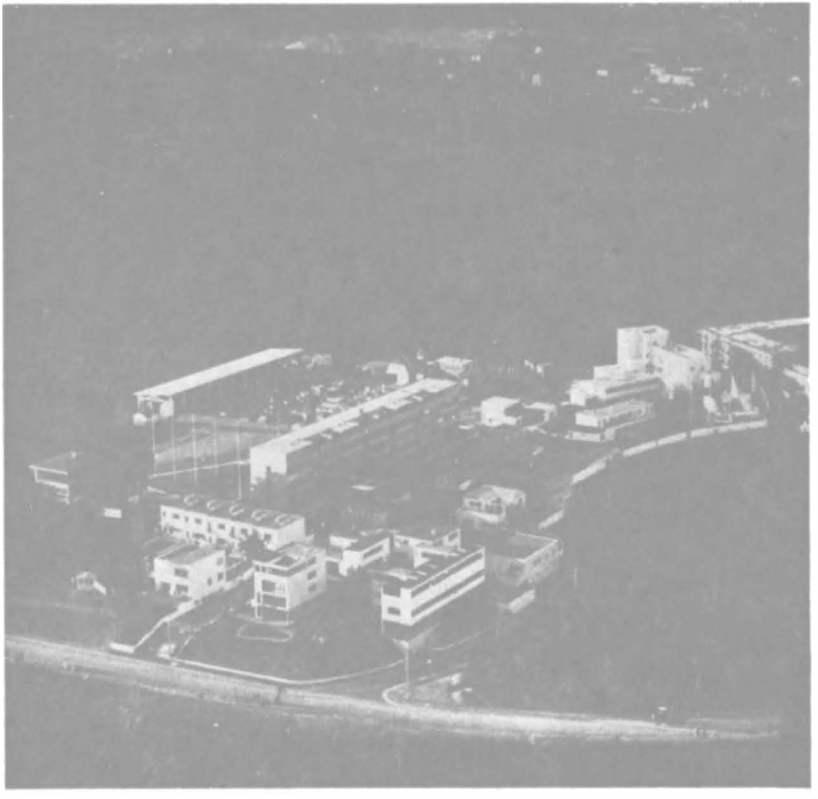
M.Breuer'in tasarladığı koltuk (1925)

Aslında Bauhaus, dönemin tüm yenilikten yana eğilimleri için Almanya'yı bir deney alanına çeviren odaklardan sadece biriydi. Werkbund sergilerinden, bağımsız mimar-şehircilerin çabalarına, E. May gibilerinin imar yöneticiliğini yürüttüğü Frankfurt paralelindeki şehirlerden, CIAM kongrelerine (Uluslararası Modern Mimarlar Kongresi) kadar birçok çekim merkezi, tarihin akışına müdahale etme, onu dönüştürme duygusunun heyecanını paylaşıyordu. Modernist tasarının ayırım gözetmeksizin dönüştürmek istediği, geleneksel mobilyadan, otomobil, telefon gibi yeni teknolojiyle gelen kullanım nesnelerine; binalardan caddelere kadar tüm şehir mekanıydı. 20'lerin ikinci yarısında kendini meşrulaştırma araçları da değişti artık, modern mimarinin ve tasarımın bir «biçimi» olmadığı, her türlü estetik spekülasyonun, doktrinin, formalizmin reddedilmesi gerektiği ileri sürülmeye başlandı. Böylece, başlan-

• Berlin-Siemensstadt (1929)-Gropius

geçte yeni malzemenin, yeni teknolojinin, yeni formun, yeni şehir morfolojisinin avantajları alternatiflerine karşı savunulurken, yeni mevziiler elde edildikçe, çağın mümkün yegane gerçekliği olarak sunuldular.

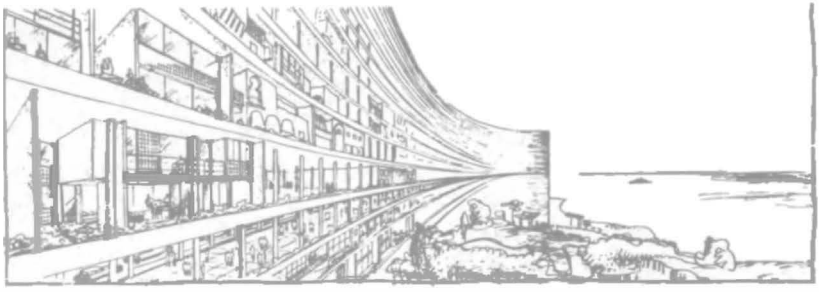
Almanya modernist tasarının deney yeriyse, konut da ilgilendiği ayrıcalıklı yapı turudur. Hem Ortaçağ şehirlerinin ölçüye gelmeyen, karmaşık konut dokusunun, hem de 19. yüzyıl bloğunun yerine dizi konut karakterini önerirken iki gerekçeden yola çıkılıyordu: İnşaat sektörünün endüstrileşmesi ve 19. yüzyıl boyunca hasreti çekilen «ışık, hava, güneş ve yeşil»den eşitçe yararlanma imkanı. Henry Ford'un kitabı 1923'de yayınlandığından ve 1924 krizi de atlatılıp konut yapımı yeniden hız kazandığından beri, otomotiv sanayiinin ulaştığı seviye, konut sektörü için de bir hedef olarak görülmeye başlanmıştı. Birbirini tekrar eden paralel konut dizileri üretim bandını temsil ediyor, böylece fabrika şantiyeye taşınmış oluyordu; bir farkla ki, fabrikada bant hareketli işçiler sabitken, şantiyede büyük vinçlerle birlikte işçiler yer değiştiriyordu. Dessau'daki Törten yerleşmesinin inşaatında Gropius'un direktifiyle bir yandan bölünmüş işleri yapmak için gereken ortalama süre kronometre ile saptanırken, diğer yandan da hergün aynı açılardan çekilen fotoğraflarla endüstrileşmenin seviyesi ölçülmeye çalışılıyordu. Bu şekilde ardarda sıralanan dizi konutlar, endüstrileşmeyi kolaylaştırmanın ve güneşin hareketine göre



• Yerleşme Planı Mies. van der Rohe, ayrı ayrı blokları

yönlenip, herkesi doğal imkanlardan eşitçe yararlandırmanın yanı sıra, daha okunaklı ve hiyerarşik bir sirkülasyon şebekesini de mümkün kılıyordu.

1920'ler Almanyası'nda modernizmin en kuvvetli simgesi ve guruıu haline gelen bu konut yerleşmeleri, o dönem içinde üretilen toplam konut stoku içinde düşük bir yüzdeye sahip olsalar da, aktüalite içindeki hakim rolleri ve gündemi belirlemekdeki başarılarıyla, daha sonraki yıllar üzerinde kalıcı bir etkiyi gerçekleştirdiler. Ayrıca artık, Gropius'un Dammerstock yerleşmesi üzerine «Form» dergisinde, «burada insan bir kavrama, bir figüre indirgenmekte, ikamet perhizi ona nasıl yaşaması gerektiğini ayrıntılarına kadar dikte etmektedir: yatarken doğuya, yemek yerken ve annesinin mektubunu yanıtlarken batıya yönelmelidir ve konut öyle planlanmıştır ki, zaten başka türlü davranamaz. Dammerstock'da soyut bir ikamet nesnesine indirgenen ve tüm yaşamına



ilişkin direktiflere maruz kalan insan, sonunda şöyle haykıracaktır : «İmdat, ikamet etmek zorunda kalıyorum!(") diyen A. Behne gibilerin seslerine de giderek daha az kulak verilmektedir; nitekim 2 sayı sonra H. Schmidt «Dammerstock'un eleştirilecek tek yanı, yeterince rasyonel olmamasıdır», diyerek kestirip atmıştır. Teras çatıları, beyaz ağırlıklı rengi ve boşluklarıyla Weissenhof yerleşmesinin, sokaklarına Araplar yerleştirilerek yeniden çizilmesi; Almanya'nın iklimine ve yapı geleneğine karşı kayıtsızlığın alaya alınmaya çalışılması, onun ikna etme gücünü azaltmaya yetmiyordu.

Ancak yine de, 20'lerde Almanya'da yapılanlar, coğrafyası ve tarihi gözetilmediği, hatta kopulmak istendiği noktada dahi, Alman şehirlerinin sosyal yapısıyla, yaşam standartlarıyla, konut açığına ilişkin problemleriyle ilişkilendiriliyordu. Dolayısıyla geleneksel içeriğiyle olmasa da, biraz kurmaca gibi gözükse de, hâlâ bir «yerellikten» söz etmek mümkün gözüküyor. Şehirleri ıslah etmekle ilgili evrensel ilkeler, Almanya'nın sosyal koşullarıyla gerekçelendirilen bir söylemin içinde dile getiriliyordu. Bu evrensel söylemi iyice silikleşmiş yerel bağlarından tamamen kurtaran da, artık yalnızca dünya coğrafyası ölçeğinde konuşan ve hareket eden Le Corbusier oldu. Avrupa içindeki etkinliği bir yana, konferanslar vermek, danışmanlık yapmak, şehir imajları çizmek için Sovyetler'den Brezilya'ya, Cezayir'den Hindistan'a kadar dolaştı. Almanya'da modernist prensipler bir yerleşme ölçeğinde dile getirilmeye çalışılırken, o Ric'ya gelişme planı olarak; şehrin ortalama çatı yüksekliğinden çok daha yukarılara uzanan, topraktan 100 m yüksekte 6 km'lik bir sahil yolu öneriyor, yolun altında kalan 15 katı da ikamete ayırıyordu. Cezayir için çizdiklerinde ise, kıvrılarak kilometrelerce uzayan yolun altında 6, üzerinde 12 kat vardır. Çağdaş şehirlerin büyümesini radikal biçimde yönlendirmek istemekle yetinmeyip, yeryüzünün koordinat sistemini de kurmaya çalıştı: Coğ-

Corbusier'nin 1925'te yaptığı Paris Projesi.

rafyacı Kristaller'in, Almanya'da şehirlerin üçgen veya altıgen ızgaraların kesişme noktalarına denk geldiği saptamasından hareketle, bir bölge planlama kuramı geliştirdi : bu ızgaranın köşe noktaları mevcut şehirlerse; kenarları bu şehirleri sonunda birbirine bağlayacak olan lineer endüstri yerleşmeleri olacak, ortada kalan alan da kırsal kooperatiflere ayrılacaktır.

Le Corbusier sözkonusu dönemin aktivite merkezlerinin uzağında olmadı hiçbir zaman, hatta çoğunlukla oralarda pratik öncülük rolünü üstlendi. Ama bir grubun üyesi de olmadı. Muhafazakar çevre onu bolşevizmin truva atı olmakla suçladı. O da, E. May, H. Meyer gibi «neue Sachlichkeit» eğilimli sola angaje mimarlara, «Wohnung für das Existenzminimum» (asgari varoluş için konut)'a öncülük ettikleri için karşı çıktı; ona göre «minimum konut» verili koşullardan yola çıkmakla kanaatkarlığı ve pasifliği; kendi alternatifi «maison maximum» (maximum konut) ise tam tersine aktifliği, dönüştürmeyi ve yeni yaşamı temsil ediyordu.

Corbusier'nin megastrüktürleri 2. savaştan önce hiç gerçekleşmedi. Diğer öncülerin görece kanaatkar uygulamaları da, hâlâ azınlıkta olmanın; henüz olmayanı temsil etmenin, yaygınlaştıklarında sosyal problemlerin çözümüne katkıda bulunacak olmanın heyecanını taşıyorlardı. Ama o denli aktüel ve egemen olmuşlardı ki, savaş

sonrası yıkıntılarını temizleme telaşı içinde geriye onlardan başka görülecek şey kalmadı; üstelik de sosyal içeriklerinden ve gerekçelerinden, estetik kaygılarından soyutlanmış olarak. Bir bakıma modernizmin istediği gerçekleşmiş, özellikle şehrin yeniden inşa edilen gelişme bölgeleri, eskiye ait bütün çağrışımlardan arındırılmıştı. Ama sadece mesleki gündem içinde değil, şehirlerin fiziki varlığı üzerinde de kurulan bu egemenlik diğer yandan da 20'lerde dile getirildiği biçimiyle, hiçbir gelecek perspektifine, sosyal reforma aracılık etmemiş, tam tersine, kısa bir süre sonra şehirleri kuşatan yeni sorunların kaynağı olarak görülmeye başlamıştı. Böylece başından beri dünyayı yeni bir bütünlük içinde biraraya getirmeye çalışan modernist tasarı, geç bir döneminde, mimarlık-şehircilik mesleklerinin pratiğinde, bir kez daha, tasarladığının tersine, bütünleştirmeyi umduğu dünyanın ayrışmasına katkıda bulunuyordu.

19. yüzyılda içinden bakılarak anlamlandırılamayan, dolayısıyla da bağlanma duygusunun yitirildiği esas alan üretim pratiği olmuştu. 20. yüzyılın ilk yarısı ise, şehirlerle sakinleri arasındaki mesafenin iyice açıldığı dönem oldu. 19. yüzyılda değişen dünyanın ritmi, bu dönem içinde şehirlerin fiziksel varlığında da okunmaya, yeniden üretilmeye başlandı. Bence bu çoğu zaman iddia edildiği gibi, modernizmin öncülük ettiği malzemelerin, boyutların, formların yabancılaşmaya daha yatkın olmasından değil, şehirlerdeki dönüşümün biçimi, temposu, ölçeği ve hızı ile ilgiliydi. Bütün radikalizmler gibi, 20'lerin modernizmi de, kendini karşıt konumlara göre kurmuştu. Meşrulaştırma söylemi ne kadar kendinden emin gözükürse gözüksün, bütün dünya şehirlerinin sorumluluğunun bu kadar çabuk ve tümüyle üzerine kalacağını ciddi olarak hesaba katmamıştı. Bütün geçmişin zor ve adım adım olacağını söylediği bir dönüşüme karşı çetin ve tümel bir değiştirme iradesi olmayı tasarlarken; kolay bir değişmenin, sosyal ve estetik heyecanlarından arınmış teknik aracı oldu.

Kastedilmeyen sonuçlar sadece şehirler ve şehirlilerle sınırlı da kalmadı. Mimarlık mesleği modernist pratik içinde toplumsal rolünü genişletip garanti altına almaya çalışırken, sanatçılıkla yöneticilik, işlevselcilikle biçimcilik, teknolojiyle hüner, estetik ilkelerle toplumsal gereklilikler arasındaki kaygan bir söylemin içinde, tarihsiz bir yerde buldu kendini. İleri teknolojiye ve modern üretim örgütlenmesine karşı en dirençli nesnelerden birinin geleneksel bilgisinden bu kadar büyük bir hevesle vazgeçince, işletmecilikten genel sistem teorisine, ekonometrik modellerden göstergebilime kadar, her türlü karmaşık üst-dilden en erken çare umanı ve en çabuk hevesi kırılan deney alanlarından biri haline geldi.

(1) Bu tartışmaların bir özeti için: Le Goff'un «Çağdaş Şehir» dergisinin 5. sayısındaki yazısı.

(2) Örneğin 1981 yılı «Mimarlık» dergisi sayılarında sürdürülen «İslam Kenti» soruşturması.

(3) Camillo Sitte, Der Staedtebau nach seinen Künstlerischen Grundsaetzen, Wien 1889.

(4) Nikolas Pevsner, Wegbereiter Moderner Formgebung von Morris bis Gropius, S. 30, Köln 1983.

(5) K. Frampton, Die Architektur der Moderne: eine Kritische Baugeschichte, 1983, S. 110.

(6) N. Huse; 1918 bis 1933; Moderne Architektur in der Weimarer Republick; München 1975. S. 95.

KAYNAKÇA :

Frampton, K; Die Architektur der Moderne: Eine kritische Baugeschichte; Stuttgart 1983.

Huse, N; «Neues Bauen»: 1918 bis 1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republick, München 1975.

Pevsner, N; Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius; Köln 1983.

Posener, J; ARCH+ dergisinin 48, 53, 59, 63/64, 69/70 (1978-1983) sayılarında ağırlıklı konu olarak yer alan «Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur: 1750-1933» dizisi.

Seele, G; Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute, Köln 1978.

Steingraeber, E (Derleyen); Deutsche Kunst der 20'er und 30'er Jahre, München 1979.

Stratmann, M; Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer republick; Berlin 1977.

Wick, R; Bauhaus Pedagogik; Köln 1982.

Tendenzen der 20'er Jahre, Europaeische Kunstausstellung; Berlin 1977, (Sergi kataloğu)

Die Zukunft der Metropolen: Paris-London-New York-Berlin; Berlin 1984, (Sergi kataloğu).

ŞEHİRCİLİĞİN ŞİARLARI

Le Corbusier (1925)

Şehir bir çalışma aracıdır.

Şehirler artık genellikle bu görevlerini yerine getiremiyorlar. Gövdeyi yıpratan, zihni sabote eden kısır bünyeler oldular.

İçlerinde çeşitlenen düzensizlik kalıcı etkiler bırakıyor : soysuzlaşmaları gururumuzu ve geleceğimizi tehdit ediyor. Artık çağa ve bize uymuyorlar.

Şehir :

Doğaya insan tarafından el konulmasıdır. İnsanın doğaya karşı eylemidir, insanın korunmaya ve çalışmaya yönelik organizmasıdır. Bir eserdir.

Şiir insan ürünüdür - algılanabilir görüntüler arasındaki karşılıklı ilişkiye aracılık eder. Doğanın şiiri zihnin kurgusu olarak adlandırılamaz. Şehir, zihnimizi harekete geçiren devasa bir resimdir. Neden hâlâ, bugün de, şiirin kaynağı olmasın?

Geometri, çevreyi kavramak ve kendimizi ifade etmek için bulduğumuz bir araçtır.

Geometri esastır.

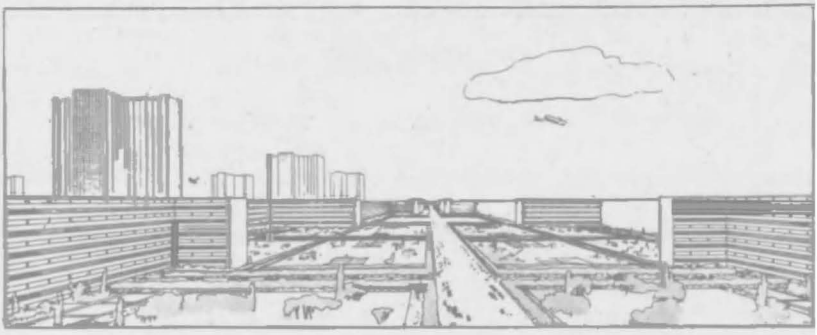
Kusursuzluğu ve ilahi olanı temsil eden sembollerin maddi taşıyıcısıdır.

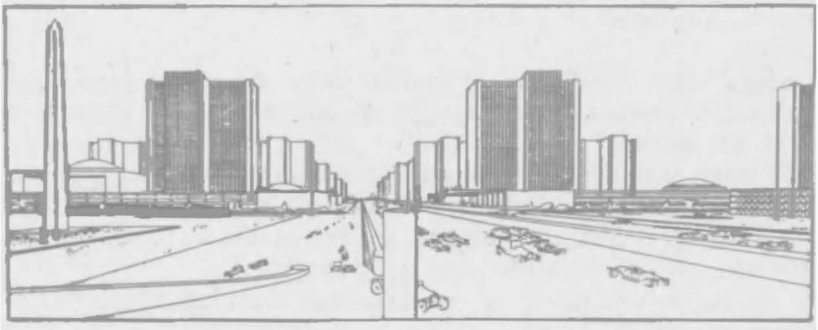
Bize matematiğin vakur güvenini armağan eder.

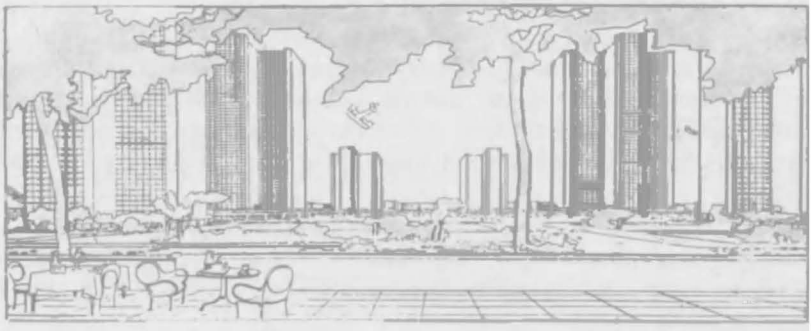
Makina geometriden yola çıkar. Öyleyse, bütün bizim bugünkü çağımız da tam anlamıyla geometrikdir; geometrik zevk düşlere kaynaklık etmektedir. Modern sanatlar ve modern düşünce, bir yüzyıl sonra selameti tesadüfi olguların analizinde ararken, geometri onları matematik bir düzene, gittikçe artan bir genellemeye sürüklüyor.

Konut, yepyeni gerçekleştirme araçlarını, yeni yaşama tarzına uyan tümüyle yeni planları, yeni ruh haletinden kaynaklanan bir estetiği talep ettiği ölçüde, mimarinin problemlerini yeni baştan düzene sokuyor.

Kollektif coşkunun bir çağı ayağa kaldırmaya yaklaştırdığı saat çalıyor (örneğin 1900'den 1920'ye kadar ki pangermanizm veya ilk







"3 Milyonluk Bir Çağdaş Şehir" (Le Corbusier, 1922)

hristiyanların fedakarlığı altruizmi vs.)
Bu coşku olayları canlandırıyor, hareketleri ortaya çıkarıyor, onlara kendi rengini dikte ediyor, yön veriyor.
Bu coşkunun günümüzdeki adı «kesinlik»dir. İyice ileri götürülmüş ve ideal hale getirilmiş bir kesinlik: mükemmelleştirme çabası...
Modern şehircilik hayalinin kurulmasına yönelik bir karamsarlığa düşülmemelidir; bu, birçok geleneksel düşüncenin kafalara yerleşmiş olmasından kaynaklanıyor. Buna rağmen, artık o an gelmiş olduğu ve kollektif bir coşku yabanıl yoksunlukların baskısı ile geliştiği için, gerçeğe yönelik kuvvetli bir arzudan türetilmiş modern şehirciliğin kurulması umulabilir. Uyanan bilinç, sosyal çerçeveleri yeniden düzene sokuyor.
1922'de 3 milyon nüfuslu bir şehrin diaromasını çizdiğimde, kendimi aklın sağlam yollarına emanet etmiştim; daha önceki lirik hazmedilmişti. Çağımıza ilişkin sevdiğim ne varsa, onlarla ittifaka girdiğimi hissetmiştim.
Arkadaşlarımın, cüretle zamanın olanaklarının ötesine sıçradığımı sanıp, «2000 yılı ile uğraşıyorsun!» demeleri şaşırtıcı idi. Gazeteciler bunu heryerde «geleceğin şehri» olarak sundular. Ancak ben bu çalışmayı «günümüzün şehri» olarak adlandırdım; günümüz, çünkü hiçbiri yarına ait değildi.
Olguların baskısını memnuniyetle hissediyorum. 1922-1925 : her şey nasıl da aralıksız birbirini izledi!

Çeviren : İhsan BİLGİN

turunç, 1983
Erhan ACAR

AMOSLU DELİKANLI

güneş yine böyle sarı
deniz böyle maviyken
fakat çok önce motor patırtısından
ve çamlı sırtı bölen gerilim hattından
lokantalardan pansiyonlardan
gelip geçen gezgin odalarından
rum adalarının çoktan göçmüş ezgilerinden
ceneviz bankerinden osmanlı mülteziminden
ve çok önce
desti kırığı manastır yollarının ürkek keşişlerinden
dağların ardındaki kara keçili boyların türküsünden
hatta akıl almaz öyküsünden makedonyalı aleksandrosun
belki apansız poyrazın rodos korsanlarından da önce :

amosta bir delikanlı yaşardı
çoktan unutuldu adı
kara rutubetli dehliz korkusu oldu kemikleri
ve çıyan ayaklarında kurudu
dudaklarının dolu dokusu

ama hâlâ capcanlı ağzında
deniz tadı ve tuz tadı
paslı demir tunç tadı
yarı pişmiş balık
ve bozu buruk şarap tadı

hepsinden de canlı dün agorada
dayısının tokadının kanlı tadı

anası gibi duygulu
dedesi kadar gururlu
balıklarla denizi ormanı keçilerle yaşar
yol gibi yalı koşar
amoslu delikanlı
horoz gibi hazır döğüşmeye ve sanki sevişmeye
ama asıl saygıyla kaygıyı hemen değişmeye
anasına benzemez bakışlar
ve kaş kaldırışlarda

ve gece bastırınca üç beş kandilli amosa
ne kadar derinleşir deniz
ne kadar sessizleşir orman
ve hepsinden karanlığı
ne korkunç duyulmaz hırıltılar
ne anlatılmaz karabasanlar dökülür çakıllara
yalının ardındaki kesik boğazdan
ama
yaslanıp bordaya gergin bacaklarla
kara kuşkulardan kurtarıp koca kayığı
günün ilk sesi gibi suya kayıp
yelken gibi açınca sabahı fiskusa
koşarak şakrak makaralarla

ayak parmaklarından akan su gibi
geride kalır yarım öyküleri
doyumsuz çeşmebaşı oynaşlarının
dipsiz sarnıçlarda soluyan isteklerin

gün artık ağdan kaçan koca levreklerin
denizdibi suratlı nemrut orfozların
ve kıvrak anlamlı bilge sinaritlerin
ve çok önce
sinaritlerin orfozların levreklerin tükenmesinden
sarnıçların kurumasından teknelerin çürümesinden
ve denizin götürüp götürüp geri getirdiği kumlardan:
tüm bunlardan
ve başka birçok unutulmuş tatlardan
yoğrulmuştu amoslu delikanlı
ve onun hâlâ denizde ürperen cesareti ve korkusu
ormanda fısıldayan diken gözlü düşleri
ve cırcır böceği nakaratlı günleri
...anlamayacağımız kadar eski
anımsamayacağımız kadar uzak

fakat
tekneden tekneye el sallayacak kadar yakın
zamanımızı konuşmasa bile
bizi tanımışçasına
ve biraz şaşkın

dizildik dibine
floresan gölgesiz
beton plastik
bir duvarın

elçi kabartma
yapma meleklerin
kurşun kenetli
suskun derzlerin

duvar boyuydu sayımız
soyumuz belirsiz
isimlerimiz ve çizgilerimiz
görevliler elinde listemiz
dizildik bir duvar dibine

kımıldamayın
basmayın çizgilere
sessiz izleyen
dokunmayın
parlak bronz
ışık kafesine
zamanın

birşey sormayın sakın
bakın sadece
düzgün sokaklarımıza
çiçekli kanallarımıza
oymalı çeşmelerimize
sizi suçlayan ve yargılayan
görkemli heykellerimize
yanıt vermeyin
basmayın çizgilere
dokunmayın birbirinize
ve sessizce akışına
zamanın

bir duvar dibine dizildik
isimlerimiz ve çizgilerimiz
suskun derzler
sessiz gözler
gölgesiz

taşlandık bir duvar dibinde
ve öldük kıpkırmızı
mermer kaplı döşemelerinde
zamanın

19.6.1984 ankara duvar gibi

ÇEŞİTLİ SAPKINLIKLARIN ANALİZİ

Bir ressam neden resmine "Çeşitli Sapkınlıkların Analizi" adını verir? Üstelik resmi SCL "Special Class" diye işaretleyerek merakımızı daha da artırır. Ressamın eski bir dostu Will Grohmann da "bu işaret, Klee'nin resmine olağandışı bir önem vermiş olduğunu gösteriyor" deyince, artık bu işin peşine düşmemek imkansız.

Önemli bir inceleme ya da bilmeceyle karşı karşıyayız.

Grohmann'dan başka şeyler de öğreniyoruz. Klee bu resim dışında cinsel konularla fazla ilgilenmemiş. Tabii, bu yüzden resmi pek de ciddiye almayanlar çıkabilir. Bu kişiler, her konuyla yakından ilgilenmiş bir ressamın bu resmi açığını kapatmak için yapmış olduğunu düşünecekler ve belki de zorlama bulacaklar. Daha şüpheci olanlar, bir mektupta yazdığı, "İnsan kendisiyle alay edilmesin diye, başkalarına gülecek bir malzeme, mümkünse kendi imajlarını verir." cümlesinden nem kaparak kendileriyle alay edildiğini de düşünebilirler.

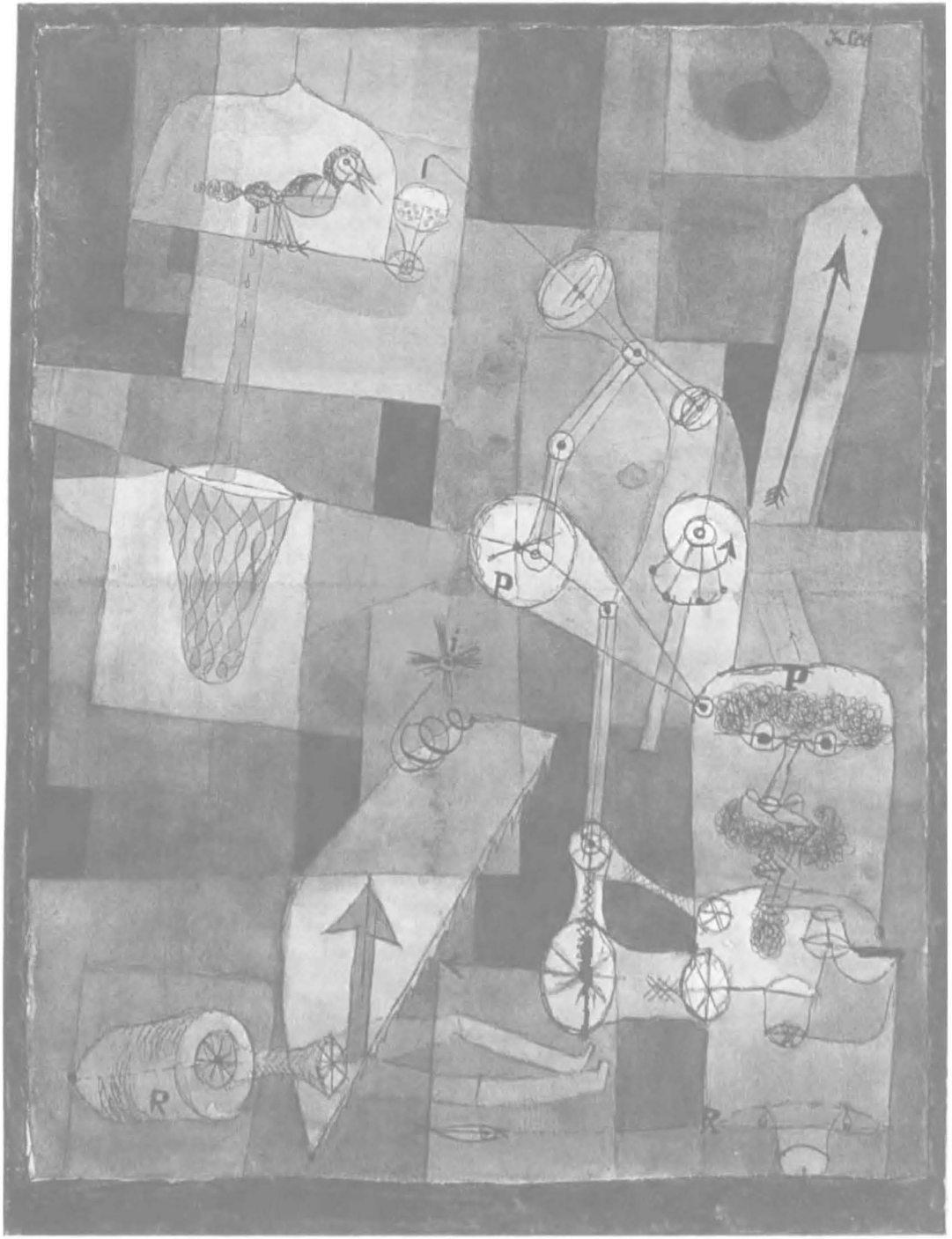
Ama araştırıcı, meraklı, yenilgiyi kolay kabul etmeyen zihinler için bir başka yol daha var: Klee'nin hayatından, resim üstüne, sanat ve felsefe üstüne günlüğüne düştüğü notlardan, yazdığı çeşitli mektuplardan ve makalelerden yola çıkarak bu esrarı çözmek.

Önce elimizdeki ipuçlarını sıralayalım:

1. *Savaştan nefret ediyor, II. Dünya Savaşı çıkar çıkmaz ölmüş.*
2. *Anne tarafından Kuzey Afrika'yla bağlantıları var. Tunus'a gidince kendini evinde gibi hissediyormuş.*
3. *Keman çalıyor, sonatta ustalık kazanmış.*
4. *Karısına bir mektupta, "O çok yüceltilen zorlama bakirelik bir işe yaramıyor" diyor.*
5. *Kendini evrene, dünyada daha yakın hissediyor.*
6. *Tunus'da bir gün "Renk ve ben bir bütünüz" diyor.*
7. *Çizgiyi bağımsız bir resim öğesi olarak kullanmaktan vazgeçiyor.*
8. *"Sanat Yaradılış'ın mecazıdır" diye düşünüyor.*
9. *Bauhaus'ta öğretmenlik yaparken, oryantal görünümlü bir "Avrupalı" olmayı başarıyor.*
10. *"Herşey Sembol'ü gösteriyor: nesnenin kendisi, kökeni ve gelişmesi, anlamı ve metafizik atıfları; geçmişi, şimdiyi ve geleceği bir tek şeyde birleştirmesi..."*
11. *"Sonuçta yaratılan karmaşık bir dizayn değil, karmaşık bir formel yapıdır."*
12. *"Herşey hayatı anlaşılmazlığı içinde ifade eder."*
13. *Gözlemci, büyük yaratım sürecinin bir parçası olmaya davet ediliyor.*

Sorularımızı da not edelim:

1. *Resimde görülen mekan bir laboratuvar mı?*
2. *Tek insan figürü bir büyücü olabilir mi? Yoksa bilim adamı mı?*
3. *Balık bir ağdan mı kurtulmuş?*
4. *Gövdesiz bacaklar balık ağına mı giriyor, yoksa onlar büyücü doktorun hastasına mı ait?*
5. *Oklar nereye gidiyor?*
6. *Damlayan sıvı, kuşu rahatlatıyor mu?*
7. *Siyah renk, sınırı mı ifade ediyor?*
8. *Küçük böcek (i) neden kendi etrafında dönüyor?*
9. *İki P harfi bir özdeşlik ilişkisi mi kuruyor?*
10. *R nereye işaret ediyor?*



Klee, Çeşitli Şaşkınlıkların Analizi.

Artık işin sonuna geldik. İpuçlarının bizi götürdüğü yer, hiç de tesadüfi olmayan bir sistem. Klee, herşey birbiriyle ve evrenle her noktada ilintilidir, demişti. O halde, P harfinden küçük böceğe kadar herşey birbiriyle ilintili olmalı. Herşey bize hem kendisi gibi gözükürken, hem de kendi arkasındakine işaret ediyor. Artık her figürün bir sembol, her renk karesinin de ressamın benliğini dışa vuran bir tavır olduğunu biliyoruz. Oklar düşünce sürecini ifade ediyor. Sistemi oluşturan öğeler oklarla birbirine ve dışarıya giden okla resmin dışındaki büyük Sisteme bağlanmış. Klee'nin, "Yolculuk ne kadar uzaksa, tradejiyi o kadar çok hissederiz... Başlangıç olan yerde, sonsuzluk yoktur." demesi, resmin dışının sonsuzluk değil, insanlık trajedisini belirleyen bir sistem olduğu konusundaki görüşümüzü doğruluyor. Belki de bu resme bakarak Yaradılış'ın esrarını çözebiliriz. Sanki, Yaradılış'ın kanunları önünde eşitlenen insanların, hayvanların ve bitkilerin, bu kanunların getirdiği düzenden nasıl saptığını anlamanın eşiğindeyiz.

Peki bu eşiği nasıl atlayacağız? Galiba sistemli bir araştırma bir sistemi anlamaya yetmiyor. Bu esrarı çözmek, kahve falına bakmak gibi. Kahve falında da hiçbir şeyin tesadüfi olmadığını söylerler. Fincan açıldığı andan itibaren artık her şekil bir semboldür. Falcı, bu sembolleri bir sistemin içinde düşünerek geleceği söyler. Ama falcı olmak herkesin harcı değildir. Geleceği okumak için inanç gerekir. Kadere, kaderin önceden belirlenmiş kanunlarına ve bize yollanan işaretlerine inanç. Klee'nin "Çeşitli Sapkınlıkların Analizi"ni okumak için de o semboller dünyasına bağlanmak, o dünyaya ressamın kabulleriyle bakmak gerekiyor. Yani, Klee'nin davetine uyarak büyük yaratım sürecinin bir parçası olabilmek.

Sonuç olarak, her dedektif gibi, ben de inanç karşısında çaresiz kaldım.

Meltem Ahıska

M E S E D

Hür Yumer

Bırakılmanın hüznü, unutulmanın
çisentisiyle ıslaktır.
(Oktay Rifat, Dilsiz Ve
Çıplak - Denize Bulanmış
Atlar, 3)

Sana yazmaya başlarken adının anlamını bile bilmediğimi fark ettim. Sana başka bir ad vermeye dilim varmıyor. Sana yazmaya başlamak bile sana kıymak aslında... Yazmak! Bellekte kalanların, ya da bellekten silinmeyen sabit imgelerin yanında ne kadar cılız kalıyor bu sözcük bir bilsen! Yazı: Kâğıda dökülen sözcükler sırlanışı. Hayat: Belleğe yer eden imgeler. Eğer amaç aradaki farkı yazmaksa, ya da aradaki farksızlığı, yanılmıyorum: Senin ölü halinle, benimle yaşadığını söyler ya da yazarken yanılmıyorum.

Ama bir yargıç olarak değil, sevgisinden kuşkulandığım bir sevgili olarak yaşıyorsun. Ölülerin gözkapaklarımız gerisindeki hayatı akıldışıdır. Sevgi de akıldışıdır. Sevginden kuşkulanmamam için sana kıymam gerekiyor. Hazır mısın? Eğer bir ruh çağırmaysa bu, gelmeye hazır mısın?

Geçmiş hep aynı biçimde dolduruyor günlerimi. Halin kırıntılarına yapışıp kendi odasına, senin yanına götürüyor beni. Sana başka bir hikâye, başka bir masal, başka bir ad uydurmam mümkün. Ama eksiklik, içinde yaşadığım kocaman bir saray. Ve gariptir, bana anlattığın o masal saraylarına, ya da insanın içinde kayboluverdiği o sık ormanlara benziyor.

Sevgi tekrardır. Kötü şiirlerdeki, tekerlemelerdeki, boş inançlardaki, saplantılardaki, büyülerdeki tekrar. Beni büyülediğine gülebilirim, Ama gülmekle kalmaz mıyım? Uyduruk bir ad koyamadığım sen, gülmekle kalmaz mısın?... Üstelik, onca yıl, ya da tam on üç yıl. Olmamış gibi geçmiş onca şey!

Ortak hikâyemizin radyodan dinlenen haberlere benzemesini isterdim; isteyen radyo haber kayıtlarını karıştırıp seni ve beni eliyle

koymuş gibi bulur okurdu. Ama bazı işler zordur. Zor olmalıdır.

Hayatın rastlantıya bağlı olduğunu gözlerim yaşarmadan düşünmem mümkün değil. Çünkü aynı sözcüklerle olmasa bile, bunu bana sen öğrettin.

Sen, meraklı kadın. Gözü yolda kalan kadın. Ya da, lafı zenginleştirmek için : «Gözleri yollarda kalan kadın.»

MERAK : Bütün cinnetlerin, katliamların, yutturmacaların, aldatmacaların ortasından bana gel. Kurtulmuş, lekesiz, namuslu; insanlığını yitirmemiş olarak gel ve ben, seni merak ederek geçirdiğim zamanı sen gelir gelmez unutayım. Unuttur bana yalnızlığımı.

Herhalde daha zengindir merakın söyledikleri. Ama senin oturduğun pencere önünde, şimdi ancak bu kadarını hatırlayabiliyorum. Sonra,

SES : Titrek bir ses. Önceki parçalanmalarla sonraki parçalanmaları bitiştiren ürkek bir ses. Korkaklığı bilmeyenleri insandan saymayan. Zaman merdivenlerini hiç düşmeyeceğinden emin olmak istercesine temkinle inip çıkan kör bir ses. Oturduğu koltuğa yaslanamayanların sesi. Evinde sizi herhangi bir yerdeki gibi adeta yabancı karşılayanların sesi: «Safa getirdin; hoş geldin.»

«Girmeyeyim. Çünkü ölümüne üzüldüğümü söyleyemem. Kurtulduğunu sanıyorum.» Bu üç cümle çıldırtabilir beni. Çünkü, aralarında ayakta durmaya çalışan kim, biliyor musun? —Ben. Ben, katıdan sıvıya, sıvıdan katıya dönüşen bir madde gibi. Ya da, gerçek bebekleri hatırlatan şişme bir bebek gibi... (Şişme bebekleri şişirmek için gereken zaman. İçimizden, kapkara bir gece içinden yükselen rüzgâr gibi kopan soluk...) «Girmeyeyim; çünkü ölümüne üzüldüğümü söyleyemem. Kurtulduğunu sanıyorum.» Senin vakitsiz davetinle karşılaştırıldıklarında, ne kadar cılız, kuru ve anlamsız bu sözler! Bu üç cümle arasına serpiştirebileceğim bir olay olsa bile yok. Olsa bile, utanç verici, yüz kızartıcı, başkalarının içine sızamadığım anlatısı oluyor bu.

İÇE SIZMAK : Aile dostu bir cerrahın eldivenlerini denemek; sonra başka bir düzeyde sevmek, tiksinmek ve ikisinin ortasında ya da dışında bir yerde, gerçekte var olmayan bir yerde durmak. Yani tekrar etmek ve bu arada, görünmeyen bir varlığın «Uydurma, uydurma!...» diye sürekli azarlaması sizi. «Eskiyi bilmeden hüküm veremezsin. Geleceğe ait hükümler yanlış çıkabilir.»

KÖR : Ya da senin deyiminle, «gözlerine inen perde.» Yani, çarpmak, yaşananlara çarpmak... Denize, göğe, havaya, evin duvarlarına, kapılarına, benim bir gün senin için yazacaklarıma çarpmak. Ölülerin çarpması. Belki bu yüzden inanıyordun. Mezarlık-

ları bu yüzden o kadar çok seviyordun. Ya da inanmak sevmek zorunda kalmıştın. «Eskileri andık» derken, elin bu yüzden o kadar titrek ve yumuşaktı; ya da sert, kemikli, nasırlı; bilmiyorum.

Sancılı olacak. Bu eskiden nasıl söylenirdi. Aslında umurumda bile değil. Sıradan bir geçmiş özlemi değil benimki: Bir ruh çağırma. Yoksulluğu bir zenginlik gibi yaşamış insanların ruhunu çağırıyorum. O, neyse, yerde kalmamalı. Yerden kaldırmalıyım onu. Koluna girmeliyim. Bir boy dolaştırmalıyım. Çünkü yerdeki bensem eğer...

Nasıl düşmeliyim yere. Bir yaprak gibi. Bir kedi gibi. Ama kendini bir yapının tepesinden aşağı fırlatan insan; onu yerden nasıl kaldırmalı?...

Kendimi yerde görmedim değil. Ama bana benzemiyordu. Sana da benzemiyordu. İntiharın şekli yoktur. Sadece kitaplarda. O da, kırk yılda bir.

Nereye gitti ölüm. Ölümümüz. Her şey ne kadar çabuk unutuldu!

Bilmiyorum hiç kaçmak istedin mi? Kaçmayı hiç düşündün mü? İstanbul kaç sokaktan ibaretti senin için? Ya da bir sis perdesi arkasından dünya nasıl görünüyordu. Sana görmek istemediğin şeyleri göstermek istemiyorum. Ama ya mecbur kalırsam...

Kendime dönmek sancılı oluyor: Ürperme; eksiklik duygusu; birikmemiş şeyler... Belki de bize biriktirmemek öğretildi. Yapıların yıkılması, balyozlar; hüznü yaşanır kılan şeylerin dağılması, parçalanması.

Bazı şeyler vakitsiz ölür. Ya da zamanın dışında ölür. Bunu düşünüp düşünmediğini hiçbir zaman bilmeyeceğim. Ölür mü? «Söyle annemi merak etme zamanı geldi mi?» Topuzunu yapmadan söyle. Saçlarını çözdükten sonra söyle. Hadi, güzel ihtiyarım.

O DÜŞ: Bir sandaldasın. Karşıdan karşıya geçiliyor. Boğazın bir yakasından öbür yakasına. Sandal delik. Su alıyor. Karşı yakaya geçip geçmeyeceğin meçhul. (Başkaları da var mıydı?) Korkuyorsun. Suyu boşaltmak gerek. Çantanı boşaltıyorsun. Aynanı elinden kayıp suya düşüyor. Suya düşen bir ayna parçalanmaz değil mi? Sadece düşer; denizin dibine, balıkların, yosunların diyarına. Suya düşen bir ayna. Dünyanın ufak, çok ufak bir parçasına düşen ayna. Soyutlanamaz. Düştüğü için herhalde.

ÇARPMAK: Evin başını çarptığın duvarları. Son günlerinde, körlüğün iyiden iyiye ilerleyince, başını çarpar olmuştun. Dizlerini, dirseklerini, alnını. Yara bere içindeydin. Alışmış mıydın oranı buranı çarpmaya ki, gülüyordun. Ben de seninle birlikte. (Seninle güler, seninle ağlardım ben. Ah!... sesim, güzel sesim

benim...) Koridordaki konsol aynaya çarpmıştın. Hayır körlüğe alışamamıştın küçük Osmanlı kadını. Şakağındaki kabuğu görüyorum. Kabuk düşmüş, lekesi kalmıştı. «İnsan ihtiyarlayınca...»

İHTİYARLIK : Ne tuhaf çocukluktu o. Şimdi bakınca içiçe iki çocukluk görüyorum. İkisi de yaşanmamış. İkisi de bölük pörçük anılarla dolu. Sultanahmet'te oturuyorsunuz. Üst kattan dört bir yanı görünüyor İstanbul'un.

Hiç uzağa gitmedim. Yani çingeneler çalmadı beni. «Sana şeker veririz, gel» demediler. Tembihini tuttum. Uslu durdum. Şimdi karşıma bir çingene çıkarsa, onun beyaz dişlerini saatlerce seyredebilirim. Yanağından da öperim. Ama dudağı...

Neyi öldürdük bende. Bunu hiçbir zaman bilmeyeceğim. Tıpkı niye yaşadığımı da hiçbir zaman bilmeyeceğim gibi. Martılar, üç renkli kediler, ya da bir gelincik, bir servi gibi yaşamak dururken...

Neyse, olmak istediğimiz şeyleri iyi kötü seçtiğimize göre, insanız herhalde. İnsanız. En büyük felaket değil bu.

Seni pazen entarinle görüyorum. Kumaşı «Yerli Mallar»dan. «V» yakalı. Önü düğmeli. Koyu gri tonlarında; siyah dallı. Ya da nefti tonlarında. Ama rengin gri daha çok ve özel günlerde; Siyah. «Kibar renkler.» O gün pişireceğin yemekler Saatli Marif Takvimi'nde yazılı. Takvimin o günkü yaprağını koparmak benim işim. Boyum yetişmediği için iskemlenin üzerine çıkıyorum ve sen beni, düşmeyeyim diye, kazağımın ucundan, sıkıca tutuyorsun. Senden kurtulmaya çalışıyorum. Ama boşuna. Vazgeçiyorum direnmekten. Körlere arkadaşlık eden özel yetiştirilmiş köpekleri andırıyorum. Pencereden bakarken de aynı şey: Elin kazağımın ucunda. Sıkı sıkı tutuyorsun beni. Sonradan yüksek yerlerde gözlerimi yumup kendimi boşluğa bırakmayı kurdum. Bırakmadımsa, sebebi sensin. Senin beni tutarken gösterdiğin güç Merakım. «Emanet çocuk. Ya bir şey olursa...» Hiçbir şey olmadı.

Kuyruklu arabalar. Ne güzel korku nesneleriydi onlar. Ama pencereden bakarken korkutmazlardı. Sadece sokakta, dışarıda korkutucu olurlardı. O böcekler gider, yerine devler gelirdi. Sokak ayrı bir düzeydi, ev ayrı bir düzey. Eve gelindiği merdivenlerden çıkarken anlaşılırdı. Bir tepeye tırmanır gibi, merdiven aralarında, sahanlıklarda dinlene dinlene çıkardık üçüncü kata. Dünyanın olduğundan daha küçük, daha sevimli, daha çocuk göründüğü nihayet varılan yer: Ev. «Çok şükür. Vasıl olduk.» Çok şükür, deniz seviyesinden on beş metre kadar daha yakınız Allah'a. Şimdi böyle anlamlandırmak istiyorum bu lafı. Çünkü deniz evin az ilerisindeydi ve Allah, başta gök olmak üzere, her yere küçük zerre-

cikler halinde yerleşmişti.

Bizi gördüler mi dersin? Sen namazda, ben senin yanında seni beklerken gördüler mi bizi? İkimizi ikimizden başka gören var mıydı? Bana yokmuş gibi geliyor. Senin ölülerinle konuşmaya gittiğin o secde vaktinde görünmez olurduk.

Zamanın dışındaki an. Duran cisimlerin durmayı sürdürdükleri ölü nokta. Hareketin içimize düştüğü ve gözlerimizin hiçbir şeyi açıklayamadığı o durağan zaman kırıntısı...

Güzel şeylerin böyle zamanlarda, olmayan zamanlarda, duran zamanlarda yaratıldığını herhalde düşünmemiştin. Ama düşüncelere dalmanın ne demek olduğunu biliyordun...

Adlarının en güzeli: Kendi gerçek adın: Mesed Hanım.

Mesed, mahrem-i esrarın olmak kolay değil. İkimizi cömertçe anlatabilen ben, sadece sen ya da sadece ben ile kaldığında tutuluyor...

«Birazdan yağmur yağar. Biz evimizde peynir ekmek yer, çay içeriz. Sokakları sel alsın! Yuşa Tepesi kalsın ama...» Kim söylüyor bunu? Bu küçük ses kimin? Hiç evimiz olmadı ki bizim... Ha Mesed?!... Evimiz var mıydı...

YUŞA TEPESİ: Oraya hiç gitmedim. Oraya beni sen götürecektin. «Ama şimdi değil, sonra.» Yaşadığımız evden daha yüksek, Allah'a daha yakın Yuşa Tepesi'ne.

Çok fazla parçaladık seni. On kilometrenin bile uzak sayıldığı bir dünyada yaşıyordun. Ölü'm. Güzel ölü'm benim.

— «İyi kadındı. Çok çekmişti zavallı. Gözleri görmezdi.»

Ne demek bu? O iğrenç yakın geçmiş işte.

İnsanın kendi kendiyle olan sohbetini fazla küçümsediler Mesed. Sen kendinle sohbet etmeyi iyi bilirdin.

«Falakayla dövüldüğümü duyunca, büyükbabam beni bir daha okula göndertmedi. Özel hocalar tuttu. Fransızca dersi, ud dersi, riyaziye dersi verdirtti...»

Böyle konuşmazdın. Sözcüklerin bunlar değildi. Affedersin Mesed.

«İnsanları geri getiremeyeceğimize göre...» «Hiç olmazsa saygı duyalım.»

Birinci cümle senin olsun, ikinci benim.

Yarın sana geleceğim. Mezarlığa. Ama sana gelmenin biçimi yok. Ölü ziyaretlerinin biçimi yoktur. İnsanın mezarlıkta yürümesi, sevdiğinin mezarını araması. Bulunca da, mezarın yanına çömelip onun bir zamanlarki adını mırıldanışı: «Mesed, ben geldim. Ben; hatırladın mı? Senle daha önce de gelmiştik bu mezarlığa. Hatta şuradaki servinin dibine sakladığımız bir kova, bir de bah-

çe makası vardı.» Mezarlıklardan fışkıran bitki örtüsü. Ziyaret edilen mezardaki yaban otlarının gözü rahatsız eden varlığı. «Fesleğenler kalsın. Şu arsız otları keselim. Ağacı budayalım.» Orada bile seçmek, ya da yalnızca orada seçmek, güzelleştirmek tutkusu.

«Sen uyu. Ben sana bakayım. Sen uyu. Yum gözlerini hadi. Hayır, söz, bırakmayacağım elini. Korkma, uyu.» Benim senin küçük sevgilin olduğumu gösterme onlara. Onlara, «Emanet Çocuk» de benim için, ama bana, «Kıymatlım» de. «Kıymatlım.» Onlar birbirlerine «pırlantam» diye değer biçsinler; sen bana «Kıymatlım» de. Seç beni; seç. Gözlerinin önündeki perdeyi kaldır benim için: «İmkânsız. Seni bir buğu arkasından görüyorum. O buğuyu kaldırmak elimde değil. Allah böyle istedi.»

ŞİMDİ SENİ ANARKEN böyle istemiş olan Allah'ı ufak zerrelere ayırmak... Suyun dibinde uzun zaman kalma oyunu: Nefes tutma oyunu. İnsanı sahilin gürültüsünden ayıran su. Kulaklarımdaki basıncın çıtırtıları... Biraz daha kalsam... Biraz daha; ciğerlerim dayanıncaya kadar. Bir parçacık daha. Mesed, Allahım, bir parça daha kalayım n'olur. Sen sahilden yürü. Ben suyun dibinden, senin peşinden geleyim. Bu gerçek görünmezlik hoşuma gidiyor. Demin yanınızdaydım; şimdiyse suyun dibindeyim. Mucize gibi, tılsım gibi bir şey bu. Çok istersem balık olurum belki. Rengarenk bir kırlangıç. Beni bir balıkçı getirir sana. Çorbamı yaparsın ilk gün. Ama üst üste de balık yenmez ki! Koca kırlangıç! Tamam Allahım; peki; çıkıyorum. Ciğerlerimin gücü sonsuz değil, biliyorum. Çıkıyorum, tamam. Mesed'in yanına gidiyorum. O benim saçlarımı kurular; «Üşümüşsün, ürpermişsin,» der. Ama şu aşıboyalı yalının kayıkhanesinden çıkayım. Midyelere tutunarak. Kalasların üzerinde paslı çivi falan yok değil mi? Mesed; üzülür de... Tetanoz, aman... Emanet çocuğum ben. Ama o bana «Kıymatlım» der. Allahım. Size söylememde sakınca yok.

KORKTUĞUM BİR ŞEY : var Mesed. Gelişigüzel atlamalar yapabilirim.

— Aslında söylenecek fazla bir şey yok. Bu anlattıklarınız on para etmez. Bir saplantı bu. Kim bu kadın? Siz kimsiniz? Ne iş yaparsınız? Hâlâ bilmiyoruz.

— Ben sizi biliyorum ya, yeter.

— Var olduğumu biliyorsunuz. Ya adımı...

— Adınız kolay. Sevmeyi sevilmeyi bekleyen çok şey var dünyada. O benim ilk sevgilimdi.

— Beni olduğumdan küçük görüyorsunuz...

— Sizi Mesed'in penceresinden görüyorum da ondan. Mesed'in penceresinden her şey olduğundan küçük görünürdü.

— Siz hele bir aşağı inin, o zaman görüşürüz.

— Şimdi işim var. Hem siz eşitliği en kaba biçimiyle görüyorsunuz. Çok farklı oysa. Deminden beri bir farkı anlatmaya çalışıyorum.

— Neymiş o fark?...

— Hem bilmek istiyorsunuz. Hem de bunu öğrenmek hiç umurunuzda değilmiş gibi davranıyorsunuz. Niçin?

— Hep öyle davranılmaz mı?

— Evet çoğu zaman. Maalesef. Ama siz, başka türlü davranamaz mısınız? Yani daha nazik... Sevgiyle...

— Nedir o sevgi dediğiniz...

— Tanım istemeyin benden.

— Hayır ama, bir dakka, ne işe yarar?

— Böyle sorarsanız, hiçbir işe yaramaz demek zorunda kalırım.

— Ben böyle soruyorum.

— O zaman size bir çay söyleyelim...

— Siz içmeyecek misiniz?

Araya giren beyi savdım Mesed. Nasılsın şimdi. Daha iyi misin? Yine evde kalmak istiyorsun anladım. Allah kimseyi evsiz barksız etmesin ama, senin orda, pencerenin önünde öylece denize bakarak oturman üzüyor beni. Pencerenin önündeki yerinden kaldırıp götürmek istiyorum seni. Nereye istersen... Ama çok büyüdüm. Belki artık sevmezsin beni. Evlerimiz dağıldı. Evler dağıldı.

MÜNİR NURETTİN SELÇUK: «Tereddüt.» Ağlıyorsun. Sonra: «Kederden mi neden bilmem sararmış reng-i ruhsarım?» Ağlıyoruz. Yağmur yağıyor. Işıkları yakıyoruz. Birazdan akşam ezanı okunacak. Önümüzde bir tabakta 2, 3 karadut. «Anne, çocuğun karşısında ağlama!» Ağla Mesed, ağla; iyi geliyor ağlamak, biliyorum. Masumların karşısında ağlamak yatıştırır insanı. Ağla. Ağlamayanlardan olma. Bana da öğret.

Hadi Oskar'a gidip bana oyuncak bakalım. Hadi arka odanın penceresinden güvercinlere darı atalım. Oyala beni Mesed. Oyalan. Sen kıpırdama ölüm. Vaktin geldi. Eller yukarı.

Bana oyalanacak malzemeyi ver. Fakat bu malzemeyle yapılacak yapıların kırılabilir olduğunu her halinle belli et. İskambil kâğıdından yapılan şatolar gibi; üfleyince yerle bir olsunlar. Ya da yüzümü okuyup üfle. Aynı şey. Dualarınla sil beni, yık. Yık. O kadar kırılganım ki... Bana verdiğin o ölümlü güç. O bir mendile sarılmış sedef rengi akide şekeri. Muska gibi...

BİR EKSİKLİK VAR: Bir boy dolaşalım geçer. Yani insanın elini uzatması, bir yere çarpmamak için. Uzatırken öne doğru eğilmesi biraz. Ve başka bir elin ansızın yakalaması uzattığınız eli. Ne tuhaf: Yine sahanlıkta, iki merdiven arasındayız Mesed. «Biz şöyle bir dolaşmaya iniyoruz!...» «Kime söylüyorsun bunu? Evde kimse yok ki!» «Olsun!»

SAAT KAÇ?: «Bilmem...» deme keyfi. Aç mısın? «Değilim» deme hüznü. Ya da: «Biz buralı değiliz, geçerken uğramıştık, nasılsınız?» Cevapları önceden bilmek... Sevgili olmak: Sürekli misafirlik. «Sen benim küçük misafirimmişsin: Ben sana yer yatağı yapmışım... Çok yorgunmuşsun... Yatıp uykuya dalmışsın...' Ben sana masal söylemişim; üstünü örtmüşüm senin...» Yeniden karşılaşmak.

MESED... CANIM?!... Sen bana bir soru sormuştun, ben de bilmem diye cevap vermiştim; hatırlıyor musun? Çocuklar sorulara hep bilmem diye cevap verirler zaten. Cevabı sonradan uydururlar. Hatırlıyorum. Zifiri karanlık burası... Sıkı tut elimi... Son basamağa geldik galiba...

MESED (1897 - 1968) YALIKÖY.

PARÇALANMIŞ ZAMANIN AKIŞINDA

Nurdan Gürbilek

I.

Bazen kavramlar hayatlarını kaybedebilir; bir zamanlar dile getirdikleri yaşantıların uzağına düşüp onları yargılayan kavramlara dönüşebilir. Bütünlük kavramının da Marksist düşünce tarihinde —ve Marksist kültür eleştirisine kavramı sokan Lukacs'ın düşüncesinde— böyle bir serüveni olmuştur. Lukacs'ın 1930'larda yazdığı, bu ülkede en çok benimsenen yazılarındaki «bütünlük» kavramı, bir zamanlar açıklamaya çalıştığı parçalanmış dünyayla bağlarını bütünüyle koparmış bir kavramdır. Lukacs'ın tarihin bütün olduğunu, sağlıklı bilginin bütünün bilgisi olduğunu, gerçekçi sanatın bütünü yansıtması gerektiğini savunan yazıları, ne tek tek insanların bölünmüşlüğünü ne de bunun üzerinde yükselen modern kültürü açıklayabildi. Böyle bir bütünlük kavramı, nesnesine bir yabancının gözünden, uzaktan ve dışardan baktığı için ancak onu yargılamakla yetindi. Yine de ısrarlı bir göz, bazen ölü kavramların ardında kıpırdayan bir yaşantıyı farkedebilir. «Bir zamanlar bir insanda, bir dönemde ya da bir biçimde varolmuş bir hayat...» Lukacs'ın bütünlük kavramı da başlangıçta, bir yandan bize yeni ufuklar ve yeni özgürlükler sunarken bir yandan da bizden birşeyler çalan modern dünyayla ilişkimizi sorgulayan bir kavramdı. İnsan ile doğanın, bilim ile sanatın, düşünce ile eylemin, felsefe ile politikanın ve tek tek yaşantılar ile Hayat'ın birbirine bugünkü kadar yabancı olmadığı bütünlüklü bir kültürün anısını dile getiriyordu. Bugünün dünyasında bu anı, artık parçanın haklarını gözetmeyi öğrenen bizler için hiçbir anlam taşımıyor olabilir mi?

II.

Lukacs **Ruh ve Biçimler**'de edebi biçimleri, bir prizmadan kırılarak yansıyan güneş ışığına benzetir.[1] Başlangıçta tek ve bütün olan, biçimlerde bölünerek dile getirilebilir ancak. Biçimler, bir zamanlar tam olarak yaşanmış bir hayatın bize ulaşan kırılmış parçalarıdır. Benjamin'in dil hakkındaki yazısı da benzer bir imgeyi çağ-

rıştırır.[2] Bir zamanlar dil bütündü : Tanrı'nın dili, nesneyi adlandıran arı ve dolayımsız bir dildi. Nesneyi bilme tutkusuyla soyutlama ve dolayımın dünyasında gezinen bizler içinse dil, bir «gevezelik»tir aslında. Bir kez üzerine konuşulan nesneden kopulduğunda, nesnenin kendisi dilsizleştiğinde, dil de bütünlüğünü kaybeder.

Dil ve biçimler üzerine bu eskatolojik yorumlar, bir bütünlüğün parçalanmasıyla birlikte yarım kalmış bir hayata işaret eder hep. «Bir zamanlar» der Lukacs, «bugün biçim adını verdiğimiz, tutkuyla aradığımız ve sanatsal yaratının soğuk heyecanlarıyla hayatın akışından çekip çıkartmaya çalıştığımız şey, insanların içine doğan şeylerin doğallıkla dile getirilişinden ibaretti; boğulmamış bir çığlık, bir çırpınış ânının doğrudan dile getirilişi. İşte o zamanlar biçimin doğası hakkında sorular sorulmazdı. Biçim, maddeden ya da hayattan ayrı tutulmaz, biçimin farklı bir hayatı olduğu düşünülmezdi. Biçim, birbirine yabancı olmayan iki ruhu bir araya getiren, şair ile okuru birbirine ulaştıran en kısa, en dolaysız yoldu».[3]

Kuşkusuz bizim için bu dünyada gerçek olan kırılmalar ve dolayımlar. Biçimler üzerine soruların bir kez sorulduğu, ortak bir maddi hayata göndermelerini kaybetmiş, dilin insanları birleştirmeyip böldüğünü farkeden bir dünyada bu sözlerin ne anlamı olabilir? Bizler biraz da, içinde hayat bulduğumuz biçimleri bizden önce yaşanmış bir hayatın kırılmış parçaları olarak değil, bu dünyanın malı olarak görmeye yatkın olduğumuz için moderniz. Ama aynı zamanda bu modernliğin sınırlarını keşfeden bir dünyada yaşadığımız için Lukacs'ın sözleri üzerinde düşünüyoruz : «Her imge, bu dünyanın malıdır ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parıldar. Ama o bize aynı zamanda, bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri —bir zamanlar ait olduğu evi— hatırlatır; sonuçta bu, ruh için anlam ve önemi olan tek şeydir».[4]

III.

Kaybedilen ev. Lukacs'ın **Roman Kuramı**'ndaki yaklaşımının temelini de bu düşünce oluşturur. Çağdaş insanın evsizliğinin biçimi olan roman, bütünlüklü bir dünyanın biçimi olan destanın uzak bir yankısıdır. Roman, doğayla toplumun, benlikle dünyanın, özneyle nesnenin birbirine kalıcı olarak yabancı düştüğü bir dünyanın malıdır ama o bize aynı zamanda kaybedilen evi —destanın parçalanmamış dünyasını— hatırlatır : «Yıldızlı gökyüzünün gidi-

lebilecek tüm yolların haritası olduğu, yolların yıldızların ışığıyla aydınlandığı o çağlar ne mutluydu. O zaman herşey hem yeni, hem de tanıdıktı. Serüven doluydu ama yabancı değildi insana. Dünya çok büyüktü ama yine eviydi insanların. Çünkü insanın ruhunda yanan ateş, yıldızların ateşiyle aynı doğaya sahipti; dünya ve benlik, ışık ve ateş tamamen ayrı şeylerdi ama hiçbir zaman birbirleri için sürekli birer yabancı değildir».[6] O dünyada da uzaklıklar vardır ama bunlar aşılmaz uçurumlardan değil henüz eve varılmamış oluşundandır. Berger'ın tanımıyla «ev başlangıçta yeryüzünün merkezidir» : Hem gökyüzünü hem de ölüler dünyasını anlamlandırmayı mümkün kılan bir merkez.[6] Benjamin de, artık kaybolan öykü anlatıcılığıyla roman arasındaki farktan söz ederken, tecrübe aktarımını mümkün kılan bir kültürle malumat alışverişine dayanan bir kültür, arasındaki karşıtlığı vurgular. İlk öykü anlatıcıları, uzakları dolaşıp evlerine geri dönen denizciler ve oturdukları yerin bilgisine —gelenek ve efsanelerine— topluluğun diğer üyelerinden daha yakın olan usta zanaatkârlardır. Tüm bu tanımlar, bir dağılmaya, çözülmeye, bir kayba işaret eder : Bu dünyayı içine alan daire bizim için kırılmıştır. Lukacs'ın düşüncesinin temelini oluşturan bütünlük kavramı, başlangıçta parçalanmış kültürün bu kaybını kaydeden bir kavramdır. **Roman Kuramı**'nda Lukacs, Novalis'in sözlerinin izinde, ortak bir hafızayı mümkün kılan tanıdık bir bütünlüğe duyulan ihtiyacı dile getirir : «Felsefe aslında sıla hasretidir, insanın heryerde kendini evinde hissetme çabasıdır».[7]

IV.

İnsanları sayılara vuran kapitalist dünyaya ideal bir geçmiş toplum düşüncesinden —özellikle de ideal bir Yunan toplumu imgesinden— yola çıkarak yöneltilen eleştiri, esas olarak 18. yüzyıldan itibaren romantik karşı çıkışta dile getirilen bir eleştiriydi. «Yıldızlı gökyüzünün gidilebilecek tüm yolların haritası olduğu çağlar» birçok şairin düşsel yurdu olmuştu. Lukacs'ın, değişik dönemlerinde farklı yorumlarla yeniden okuduğu Hölderlin üzerinde düşünülebilir. Hölderlin'in Hyperion'u da doğayla bozuşmuş ıssız bir dünyada, kırık bir kabın dağınık parçaları gibi bir yana savrulmuş insanlar arasında sahipsiz kaldığında, geçmişin suçsuz kollarına atılır. Geçmişin yıkıntıları arasında bir zamanlar varolan, doğanın insanla söyleştiği mutlu birliği arar. Hyperion'un yenilgisi, tutkuları kadar mutlaktır. «Doğduğu adada, babasının kapılarını kendisine kapadığı gençlik bahçelerinde» de olsa bu dünyanın yabancısı

olarak kalacaktır: «Ben aslında yurtsuz, duraksız yaşamak için bu dünyaya gelmişim. Ey toprak! Siz ey yıldızlar! Sonunda yerleşecek hiçbir yer bulamayacak mıyım?»[4] Benlik ve dünya bitmez bir çatışma içinde olduğunda göçebelik kaçınılmazdır: İnsan «babaevinden kovulmuş bir çocuk gibi» ortada kalmıştır. **Roman Kuramı**'na dönersek, ideal bir Yunan toplumu düşüncesi Lukacs için de, insanın artık bir ev değil, bir hapishane olan modern toplum içindeki yabancılığını dile getirmenin aracı olur. Özne, doğayı kendine tabi kılmıştır sonunda ama yaratılan toplum, insanın bakışına cevap vermeyen bu ikinci doğa «çoktan ölmüş içselliklerin mezarıdır artık».

V

Bugünün içselliği uyarmayan taşlaşmış biçimlerinin bir zamanlar yaşanmış yekpare bir hayatın parçaları olduğu düşüncesi, bir edebi biçimler kuramı olmanın ötesinde, Lukacs'ın kapitalizmin kurduğu dünyaya ve modern toplumun hayat ve ifade biçimlerine bakışını yansıtır. Lukacs, Marksist olmadan önce yazdığı bu dönem yazılarında öncelikle radikal bir anti-kapitalisttir. Alman aydınlarına kapitalist dünya karşısında temel bir ifade imkânı sağlayan, Lukacs'ın düşüncesinin de arkaplanını oluşturan romantik anti-kapitalizm, öncelikle, burjuva toplumunun soyut mülkiyet ve özgürlük fikirleriyle insanın eşitlenebilir ve hesaplanabilir bir niceliğe dönüşmesine karşı çıktı. Sığ bir maddiyat karşısında ruhun savunusu, ilerleme umudu karşısında organik bir toplum düşüncesinin öne çıkarılışıydı. Kuşkusuz bu düşüncelerin Alman aydınlarına —kapitalizmi geç ve geriden izlemiş, dışsal ve yabancı bir olgu olarak bir tür tedhiş gibi algılamış bir ülkenin aydınlarına özgü yanları vardır. Lukacs'ın organik bir kültürün anısını öne çıkarışında ve kapitalizm eleştirisinde yabancılaşma kuramına temel bir yer vermesinde de Macar oluşunun etkileri aranabilir: Lukacs, yüzyıl başında kültürel yapısı büyük ölçüde sarsılan ama bütünlük duygusunun henüz paramparça olmadığı bir toplumun aydınıdır. Kapitalizmi geriden izleyen birçok başka ülkede olduğu gibi Macaristan'da da kurtuluşun Batılılaşmaktan geçtiğini düşünen, burjuva liberalizminde tarihsel bir gecikmeyi gideren, arayı kapatmaya yönelik bir kalkınma imkânı gören aydınlar vardı. Lukacs, ülkesinin yakın geçmişinin kültürel darlığına ve politik despotluğuna karşı olmakla birlikte, modernleşmeci kalkınma projelerinde meşrulaşan yabancı bir uygarlığın etkilerine karşı, tanıdık bir kültürün imkânlarını ifade edebilmek için bütünlük kavramına sarılır. Bu kavrama ilk kez temel bir yer verdiği **Roman Kura-**

mı'nı savaş sırasında yazmıştı. Sonradan kitaba yazdığı önsözde, o dönemde yaşadığı politik çıkmazı şöyle özetler: «Birleşik Güçler muhtemelen Rusya'yı yenecekler. Bu, Çarlığın yıkılışı anlamına gelir. Muhtemelen de Batı, Almanya'yı yenilgiye uğratacak. Bu da Hohenzollerlerin ve Habsburgların sonu demek. Buraya kadar sorun yok. Ama Batı uygarlığından bizi kim kurtaracak?»[9]

Benzer bir sorun, belki yakın bir örnek üzerinde de düşünülebilir. Tanpınar «Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan» adlı yazısında, hayatın insanlarıyla birlikte «bir ve bütün» sürüp gittiği zamanların yok olmasıyla birlikte bugünün sorununu bir bütünlük kaybı olarak görür: «Tanzimat'tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey (hâl ile maziyi zihinlerimizde bağlayan) bu bütünlük fikridir».[10] Tanpınar'ın romanlarında da dile getirilen bu kayıp, insanın aklıyla zamanın dışına fırladığı, yekpare bir zamanın parçalandığı, saatlerin Batı'ya göre ayarlanmasıyla birlikte geçmişin yabancı bir cisme dönüştüğü, birbirini anlamayan iki âlemin ortasında ikiye bölünmüş bir toplumun kaybıdır. **Huzur**'da hakikat, belki de ancak Mahur Beste'nin tempcsunda yaşanabilecek bir aşk yarım kaldığında belirir: «Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir».[11] Bütünlüklü bir hayatın izlerinin görüldüğü ama gerçekleşmesinin imkânsız olduğu bir toplumda yaşıyor olmak; kültürde acının bir kaynağı da bu olsa gerek. Tanpınar'ın sözleriyle «madem ki sıfırın bütününü kırdık, adet olmaya razı olduk, bunu kabul etmek lâzım...»[12] Alman Hölderlin'in 18. yüzyıl sonunda, Macar Lukacs'ın 20. yüzyıl başında, Tanpınar'ınsa 20. yüzyıl ortalarında farklı zaman ve bağlamlarda, farklı kültürlerin dilinde yaşadıkları benzer bir yerde buluşur. «Evi kaybettik» der hepsi; «Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim»[13] der Tanpınar.

VI

Bu tarih başka türlü de anlatılabilir. Sonuçta kaybedilen babaevidir; kapitalizm, evle birlikte ev içindeki iktidar ilişkilerini de parçalamıştır. Yabancı bir gücün zorla uygarlaştırma girişimine karşı tanıdık bir kültürel bütünlükte direnmek ne kadar anlaşılır olursa olsun, bir bütün olarak kültürün savunusu, o kültür içinde gerçekleşebilen bağımlılıkların ve bunları meşrulaştıran ideolojilerin de savunusudur. «Hiçbir kültür ürünü yoktur ki» der Benjamin, «aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın».[14] Kapitalizmle birlikte çözülmekte olan geleneksel kültürün aynı zamanda bir barbarlık içerdiğini düşündüğü için Marx, bir yandan kapitalizmin her şeyi bir değişim değerine indirgeyen, insanı bir makinenin parçası

haline getiren yabancılaştırıcı karakterini ortaya koyarken, öte yanda geleneksel ilişkileri parçalayan bu yıkımda bir özgürleşme imkânı görür. Modern toplumun insanı kısmileştiren niteliği kadar yaşanan krizin yıktığı sınırları ve yarattığı dünya-tarihsel imkânları vurgular: «Tüm sabit ve donmuş ilişkiler, beraberlerindeki eski önyargı ve fikirlerle birlikte sürüklenip gider... Sonunda insanlar, kendi hayatlarını ve diğer insanlarla ilişkilerini belirleyen gerçek koşullarla yüz yüze kalırlar».[15] Burjuva toplumu, bağımlılık ilişkilerini saran ideolojik haleyi dağıtarak ardındaki çıplak çıkar ilişkilerini görünür kılmıştır. Kapitalizmin romantik eleştirmenlerinin bir yıkım gördüğü yerde, Marx bir yanılsamanın kırılmasını görür. Modern toplumun «demir kafes»ine karşı bir bütün olarak kültürü savunanlardan farklı olarak, «herşeyin karşıtına gebe olduğu bir çağda» modern toplumun iç çatışmalarını öne çıkarır.

Berger, birçok Avrupa dilinde başlangıçta «köy» anlamına gelen «ev» kavramının, zamanla aile içindeki mülkiyetin—kadınların da mülkiyetinin— bekçiliğini yapan bir aile ideolojisinin temeline dönüştüğünü, bir yandan da insanları, onları yönetenlerin çıkarları uğruna ölüme yollayan bir «yurt» ideolojisine temel oluşturduğunu, böylece başlangıçtaki anlamından çok uzağa düştüğünü söyler.[16] Kapitalizmin parçalayıcı etkilerine karşı kendi «ev»lerini savunan birçok aydının kültür savunusunun da zamanla bir «milli kültür» savunusuna varması tesadüf olmasa gerek. 20. yüzyıl başında Alman aydınları arasında bunun birçok örneğine rastlanabilir. Thomas Mann, uygarlığa karşı kültürü savunmak adına I. Dünya Savaşı'nı desteklemişti. Buraya bir de kayıtsızlık eklenebilir: Esas olarak ruh ve sanatta ifadesini bulan «bir ve bütün» kültür savunusunun, kapitalizmin bir önceki yüzyılda yol açtığı kaybı dile getirdiği, modern toplumun kelimenin başlangıçtaki anlamıyla ev-sizleştirdiği insanların kültürlerini, toplu bir yıkım sonucu kendi dünyalarından, tecrübe ve bilgilerinden kopartılarak zorla özgürleştirilen insanların tarihini, zorunlu bir göçle dağılan evlerin hikâyesini kaydettiğini söylemek mümkün mü? Nasıl aydınların yasını tuttuğu bütünlükte çalışarak kurulmuş ve korunmuş evlere yer yoktuysa, bu bütünlüğün parçalanmasının hikâyesi de somut tarih içinde teker teker dağılmış evleri içermedi.

VII.

Roman Kuramı'nda bütünlük kavramı, varolan bir bütünlüğü dile getirmekten çok modern toplumda ancak bir geçmiş imgesi olarak

korunabilen, geri dönüşü olmayan bir kayba işaret eden negatif bir kavramdır: maddi hayata dolaysız göndermelerini kaybetmiş bir imge, bir özlemin diri tutuluşu, bir hatırlama biçimi. Lukacs'ın organik bir kültüre duyduğu tüm özleme rağmen **Roman Kuramı**, modern kültürü yabancı bir «uygarlık» olarak dışarıda tutan bir yargılamanın değil, modern deneyimi içerden anlamlandırmaya yönelik bir bakışın dile getirilişidir: «Bizler biçimleri yarattık bir kez. Bu yüzden yorgun ve umutsuz ellerimizin değdiği herşey eksik kalacaktır hep. Kendi benliğimizde tek gerçek özü bulduk. Bu yüzden bilgi ve eylem, ruh ve yaratılan yapılar, benlik ve dünya arasına aşılmaz uçurumlar koymak zorundayız».[17] Modern dünyada kısmi kalışımızdan ne kadar şikayetçi olursak olalım, bu yüzden geçmiş bize dar gelir: Eski bütünlükler içinde nefes alamayız artık.

Roman Kuramı'nda altı çizilen, modern toplumla birlikte kaybolan tarafımızın ne düşünce ne de edebiyatta ortadan kaldırılamıyacağıdır. **Ruh ve Biçimler**'deki vurguyla söylersek, biçimden ayrı bir hayat vardır ya da «hiçbir jestin dile getiremediği yaşantılar vardır, dile getirilmeyi bekleyen».[18] Bir kere benlik dünyadan kopmuşsa eğer, hayat ve biçimi aynı varoluşun değişik yüzleri gibi görmek, onların barışma umudunu bütünüyle kaldırır ortadan. Şiirin homojen dünyasını hayatın yerine geçirmek, hayattan vazgeçmektir aslında; romantikler hayatın uzlaşmaz çatışmalarını şiirde çözmeye çalıştıklarında başka bir dünyaya çekilmişlerdir. **Ruh ve Biçimler**'deki yazıların ortak teması belki şöyle de dile getirilebilir: Hayatın bir kez başkalarıyla yaşandığını farketmek, mutlak yalnızlık demektir. Lukacs burjuva ahlâkına, bireyin bu dünyadaki yalnızlığını sahte biçimlerle gidermeye çalıştığı için karşı çıkar. Çünkü ahlâk «sınırlarımızı zorlayarak dış dünyaya açılan bir ideale değil, bizden bağımsız ve bize yabancı, basit ve o denli gerçek olan bir şeye»[19] bağlılıktır. Bu, yabancılığın sona erdiği ve tam bir paylaşmanın mümkün olduğu bir yeri varsayar. Böyle bir yer yoktur; Lukacs'ın uzlaşmazlığı, ancak radikal olarak aşılabilecek bir yabancılığı bu dünyada kısmi olarak çözme çabalarını karşısına alır. Sanat, olmayan bir bütünlüğün yerini aldığında ise, biçimlerin ödediği bedel çok yüksektir; şövalye romanları, onları besleyen koşullar ortadan kalktıktan çok sonra, sanki o koşullarla araya bir mesafe girmemiş gibi yazıldıkları için nesneden kopuk, soyut ve ölü biçimlerdir. Lukacs «en saf kahramanlıkların bile grotesk olmaya, en güçlü inançların bile deliliğe dönüşmeye mahkûm olduğu» bir çağda —Fichte'den aldığı kavramla «mutlak günahkârlık çağında»— romanın ancak bu ölü biçimlerin parodisi

olarak yazılabileceğini söyler. **Don Kişot** nesnelliğini ironide bulmuştur; ironi, öznenin kendi sınırlarını farketmesi, gerçekliğin nihai zaferini teslim etmesi, «öznenin bir daha kurulamayacak bir cennet fikriyle dönüp kendisine bakmasıdır».[20] Roman, biçiminde yeniden kurduğu bütünlükle artık varolmayanın bu dünyadaki izlerini arar ama Lukacs, bu arayışın eşyadan kopuk bir ideale, nesneden uzaklaşmış bir arzuya dönüşmesine, ayrı düşmüş dünyaların öznenin niyetleri doğrultusunda birleştirilmesine karşı çıkar. Bu yüzden negatif bir bütünlük savunusudur bu: Özlem birbirine yabancı insanlar arasındaki köprüdür ama aynı zamanda onların birleşme umutlarını da bütünüyle ortadan kaldırır; birleşmek, tek olmak, eve dönmektir oysa gerçek özlemin hiçbir zaman bir evi olmamıştır. Özlem, kaybedilen evi mutlak sürgünün hayat dolu düşlerinde yeniden kurar; özlem kaybedilen eve giden yolların aranışıdır. Gerçek özlem, dış dünyaya açılan tüm patikalarına rağmen aslında hep içe dönüktür ama yalnızca dönük, çünkü hiçbir zaman içerde huzur bulamaz, çünkü en derin benliğini dahi ancak düşlerde kurabilir; yabancı ve yitirilmiş benliğini ancak kendi düşlerinin sonsuz uzaklığında arayabilir. Özlem, kendisini yaratabilir ama kendisine hiçbir zaman sahip olamaz».[21]

VIII.

Lukacs'ta bütünlük kavramının kapitalizmin yol açtığı bir yokluğa işaret eden bir kavram olmaktan çıkıp pozitif bir değer kazanması, geçmişteki kopuşları ya da geri dönüşü olmayan kayıpları değil varolan imkânları ve gelecek ihtimalleri öne çıkaran bir politikanın ayrım koyucu bir ögesine dönüşmesi **Tarih ve Sınıf Bilinci** ile birliktedir. İlk kez burada parçalanmışlık, ruhun bütünlük ihtiyacıyla değil üretim sürecinin ortaya çıkardığı maddi bir kayıp olarak değerlendirilir. İnsanın yabancılığı, emeğin üreticiden bağımsız nesnel bir karakter kazanmasıyla ve insanlar arasındaki ilişkilerin şeyler arasındaki ilişkilere dönüşmesiyle açıklanır. Bu ilişkilerin «hayali bir nesnellik» kazanmasıyla insan, yabancı bir sisteme eklenmiş soyut bir parçaya dönüşmüştür. **Tarih ve Sınıf Bilinci**'nde Lukacs'ın romantik bir anti-kapitalizmi sürdürdüğü, üretimin organik bir nitelik taşıdığı ve çalışmanın insanları tanıdık bir bütünlük etrafında birleştirdiği zamanlara olan özlemini koruduğu, bu açıdan da tutucu bir kültür anlayışıyla toplumsal bir devrim projesini, organik bir bütünlük anlayışıyla geleceğe yönelik bir praksis felsefesini birleştirdiği söylenebilir. Ancak Lukacs ilk kez burada kültür-uygarlık çatışmasına değil, modern top-

lumun iç çatışmasına ağırlık verir. Bütünlük, modern bir sınıfın —proletaryanın— tarihin ve bilginin hem öznesi hem nesnesi olma ihtimaliyle birlikte geleceğe yönelik bir anlam kazanmıştır. Lukacs'ın özne ile nesnenin ayrılığı düşüncesinden özne-nesne birliğine ya da **Ruh ve Biçimler**'den **Tarih ve Sınıf Bilinci**'ne olan yolculuğu, kendisinin de sonradan belirttiği gibi, düşünce tarihi içinde Kant'dan Hegel'e ve Marx'a uzanan bir yolculuktur. Ama aynı zamanda bu değişim, Lukacs'ın kendi ülkesi dahil Avrupa'da birkaç ülkede birden devrimin maddi bir ihtimal olarak belirmesinin; dünyanın öznenin ruh halleri doğrultusunda değil, kollektif bir öznenin eylemiyle değişme ihtimalinin ortaya çıktığı bir dönemin ürünüdür. Lukacs'ın Marx'a giden yolu, düşüncenin kendisini gerçekleştirme çabasının yetmediği, gerçekliğin düşünceye yaklaştığı, «felsefenin gerçekleşme» imkânlarının görüldüğü bir dönemden geçti. Öte yanda Karl Korsch'un aynı dönemin ürünü olan **Marksizm ve Felsefe**'sinde olduğu gibi **Tarih ve Sınıf Bilinci**'ndeki bütünsellik vurgusu da, aslında yalnızca bir kazanç imkânını değil, bir kayıp tehlikesini de dile getirir. Korsch ve Lukacs, II. Enternasyonel ile birlikte Marksizmin nesnelerin yasalarını açıklayan bir bilime dönüşmesine karşı çıkarak Marksizme kaybettiği bütünlüğü iade etmeğe çalışırlar: «Marksizmi burjuva düşüncesinden ayırteden, tarihin açıklanmasında ekonomik nedenlerin temel alınması değil, bütünsellik anlayışıdır».[22]

Felsefe gerçekleşmedi, sılaya dönülemedi. **Marksizm ve Felsefe** ve **Tarih ve Sınıf Bilinci** hem II. Enternasyonel tarafından hem de Komintern'in 5. kongresinde mahkûm edildi. Devrimci düşünce, Korsch'un söz ettiği gibi sınıf hareketinin «öteki yüzü» olamayınca zamanla onun temsilcisi oldu. «Bilinçli» azınlığın «bilinçsiz» kitleler adına kendini bütün ilân etmesiyle; partinin sınıfın çıkarlarını onun adına ve yerine, birçok kez de ona rağmen savunmasıyla Lukacs'ın bir zamanlar sözünü ettiği «tüm dünyayı kendi ruh halleri içinde eriten özne» toplumun kaderine hakim oldu. **Marksizm ve Felsefe** ve **Tarih ve Sınıf Bilinci**, yazarlarına belki de ilk kez hem sosyalist hem radikal hem de umutlu olma imkânını veren 1917-23 dönemiyle açılan ufkun, krizin doğurduğu imkânların en kapsamlı kuramsal ifadeleriydi. Ama kitapların ve yazarlarının kaderleri, ufkun maddi sınırlarını ve imkânların krizini de gösterdi Korsch 1938'de ABD'ye göç etti ve «hür dünya»da sürgünde yaşadı. Bu dünyadaki yersiz yurtsuzluğun çözümünü devrimde gören Lukacs ise, Stalin döneminin politikalarıyla uzlaşarak «sosyalizmin anavatanında» yaşamayı seçti. Bir de 1935'te Hölderlin'i hatırlayıp bir yazı yazdı: «Hölderlin'in Hyperion'u».[23] Hegel ile Hölderlin'i kar-

şılaştırarak Termidor dönemi sonrasında olup bitenlerle uzlaşmayarak trajik bir çıkmaza sürüklenen yalnız şair Hölderlin'e karşı gerçekçi düşünür Hegel'in tavrını savundu : Gerçeklikle uzlaşmak gerekir! Bu düşünsel intibak karşısında bir soru sorulabilir : Bütünü artık devletin temsil ettiği bir yerde parçanın haklarını kim savunacak?

IX.

Tarih bütündür. Doğru bilgi bütünün bilgisidir. Gerçekçi sanat bütünü yansıtmalıdır. Lukacs'ın bu ülkede en çok bilinen ve benimsenen görüşleri, 1930'lar ve 1940'larda gerçekçilik ve yansıma kuramıyla birlikte geliştirdiği, neredeyse yargı cümlelerine dönüşmüş ontolojik önermelerden oluşan bir bütünlük anlayışını temel alır. Lukacs bu dönem yazılarında, Avrupa romanının tarihini bir bütünlüğün tarihi olarak yazdı. Organik bir bütünlüğün izinde yazılmış bu tarihin esas kahramanı, dünya-tarihsel çelişkileri, toplumun temel özelliklerini kendi şahsında toplayan tipleri, trajik çatışmalarına rağmen bütünlüklü bir dünyayı —muzaffer burjuvazinin dünyasını— yansıtan Balzac'tı. Flaubert'den itibaren modern edebiyat, ancak bir sapma ya da bir yozlaşmanın ifadesi olarak bu tarihte yer aldı; organik bir bütünlük bir kere gerçek kabul edildiğinde, bütünlüğe uymayanlar organizmanın bozulması olarak görüldüler. Siyasal arkaplanının SSCB'deki «temizlik ve arınma» politikalarının oluşturduğu bir ortamda, Lukacs'ın burjuvazinin demokratik kültürel mirasıyla SSCB'deki resmi sanat anlayışı arasında aradığı uzlaşma, modern edebiyata ve sanattaki parçalanmışlığa bütünüyle kayıtsız kalan, sağlıklı sanat-hastalıklı sanat ayrımı üzerinde gelişen bir patoloji söylemini de beraberinde getirdi : «Toplumsal sağlık kavramı, gerçekten büyük olan tüm sanatın temelidir, çünkü toplumsal sağlık insanın tarihsel farkındalığının bir parçasıdır... Biçimlerdeki parçalanma, sanatın normal olmayan, marazi içeriğinin kaçınılmaz sonucudur... Dekadan estetik, hayata karşı normal olmayan bir tavrı meşrulaştırır...»[24]

X.

Bütün ve parça : Bu tarih de başka bir yerden yazılabilirdi. Sonuçta Gregor Samsa'nın bir sabah böcek olarak uyandığı yer babaevidir. K'nın, içinde yer aldığı dünyada hatırlayabileceği ya da tasarlayabileceği hiçbir bütünlükten birşey ummasının imkânı yoktur. Direnebileceği tek nokta kendi kısmiliğidir; «kurtuluşu» tekil

varoluşunu sürdürebildiği kadardır.
Total bir bakışın totaliter karakteri üzerinde düşünen yüzyılın ikinci yarısında bu kez parça haklarını aradı. Edebiyat kuramında bütünlüğün savunucusu Lukacs ise, parçanın haklarının savunucusu da Roland Barthes'dır. Barthes **S/Z**'de, Lukacs'ın «bütünlüğün romancısı» olarak gördüğü Balzac'ın **Sarrasine**'ini 561 birime ayırarak —tam anlamıyla parçalarına ayırarak— yıkıcı bir okumayı dener. Bu «teşrih» denemesine yazdığı girişte, yazıda her türlü bütünlük arayışını «Baba'nın bakışları» altında yapılan bir uzlaşma —Yasa'yla, Düzen'le, Merkez'le uzlaşma— olarak görür:»... metin hiçbir zaman bütün değildir; metin, hem dışsal olandan hem de kendi bütünlüğünden ayrı ele alınmalıdır. Bu, çoğul bir metnin bir anlatı yapısı, grameri ya da mantığı olamayacağı anlamına gelir.»[25] Lukacs eleştiriyi, biçimlerde gizlenen ruhsal içeriği yakalayabilmek için dünyayı kuşatan bir yazı olarak tanımlamıştı. Barthes ise eleştiriyi, bir yanı sessizlik bir yanı mırıldanmaya açılan bir yerde, dışına çıkılamayacak bir dolayımlar dünyası içinde, ne yazara ne de okura konaklama fırsatı tanımayan yıkıcı bir süreç, yöntemsiz bir oyun olarak görür. **Kritik** ve **kriz** sözcüklerinin ortaklığına dikkat çeker Barthes : Eleştirmek krize kapılmak ve krizi kışkırtmaktır. Yazı, ilk anlamı olmayan bir doku ya da bir göstergeler galaksisiyse eğer, metnin düzeni değil farklı girişleri, bütünlüğü değil çeşitli görünüşleri olabilir ancak.
Lukacs «Balzac mı Flaubert mi?» sorusunu neredeyse politik bir soru olarak sormuş, birincisinden yana tercihini yapmıştı. Barthes ise Flaubert'den itibaren kendisinin bir dil olduğunu farkına varan, kendi nesnesi haline gelen modern edebiyatta bir zenginleşmenin, bir çoğunluğun imkânlarını arar : **Yazının Sıfır Noktası**'nda yazının parçalanmasının tarihini yazar.[26] Lukacs, burjuvazinin ideolojik birliğini koruduğu bir dönemin edebiyatında, çağdaş edebiyata örnek oluşturabilecek bir bütünlük anlayışını görmüştü. Barthes ise bu ideolojik birliğin çözülmesinde ve dilin saydamlığını kaybetmesinde tarihin ağırlığından, yazıda gizlenen ideolojik hafızadan, geçmişin inatçı tortusundan kurtuluşun koşullarını görür; bir an da olsa yazıda özgürlüğün imkânlarını arar. Ancak bu imkânla birlikte kendine ait olmayan hantal ve inatçı bir tarihle olan bağlarından arınmış, kipsiz ve yansız bir dil ütopyası kurmak mümkün olmuştur : Her türlü bütünlük arayışının kırıldığı bir noktada ne bir derinlik vaadeden ne de bir birliği hatırlatan, yalnızca kendisi olan yazının «sıfır noktası»dır bu.
Yazıda bütünlük arayışının kapalı, monolitik ve totaliter bir bakışın ürünü olduğu görüşü, çok parçalı bir iktidar karşısındaki gü-

cünü hiçbir yerde konaklamamasından alan «göçebe bir düşünce» yle ve «moleküler bir devrim» anlayışıyla birleştiğinde, bütünlük arayışına ve bütünsel dönüşüm projesine oldukça bütünlüklü bir karşı çıkış oluşturur. Çoğulluk, farklılık, kopuş ve açıklık vurgusuyla gelişen bu bakış, bütünlük arayışlarının yeni bir dünyayı haber vermekten çok yeni tutsaklıklar doğurduğunun farkedildiği bir dünyada, zorunlu bir demokrasi vurgusunu içerir. Edebiyat kuramında açık metin, çoğul okuma gibi kavramlar etrafında gelişen yaklaşım, her türlü bütünlük arzusunu pederşahi bir düzenle uzlaşmak olarak gören bir bakışın dile getirilişidir. Barthes için kapalı bir metin okura yalnızca bir «referandum» hakkı tanır, yazıda bir merkez, temel ya da bütünlük aranması da yazının kendi dışındaki sahte bir bütünlüğün emrine verilmesidir. Barthes örneğinde tartıştığımız çoğulluk vurgusu, daha geniş bir çerçeveye de oturtulabilir: Tarih tek bir kollektif hikâye değil, farklı özneleri olan çoğul bir hikâyedir. Kapitalizmin yarattığı parçalanmışlığı ve kısmiliği ortadan kaldıracak bir kültür devrimi nasıl bütünlük kavramında düşünsel ifadesini bulduysa, pederşahi bir kültürün egemenliği altında yenik düşenlerin, babaevinden uzaklaşmak isteyenlerin, dilsizleştirilen doğanın haklarının ya da global olmayan politikaların savunulması da ancak bir tür kısmilik ya da bölünmüşlük bilinciyle mümkün olmuştur.

«Her imge bu dünyanın malıdır ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parıldar. Ama o bize aynı zamanda, bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri —bir zamanlar ait olduğu evi— hatırlatır». Bu hatırlama başlangıçta Lukacs için, modern dünyanın çözdüğünü ya da kaybolan tarafımızı okumanın bir yoluydu. Modern dünyanın yarattığı parçalanmışlığın imkânlarını arayan biri içinse, okuma çoğu zaman bir unutuştur. «Çoğul metin söz konusu olduğunda» der Barthes, «anlamların unutuluşu bir hata olarak görülemez... olumlu bir değerdir bu; metnin sorumsuzluğunu, sistemlerin çoğulluğunu (listeyi sınırladığımda kaçınılmaz olarak tek ve teolojik bir anlamı yeniden oluştururum) ortaya koymanın bir yoludur. Tam da unuttuğum için okuyorum».[27] İnsanları seçmedikleri bir mirasa bağlayan dilin zindanlarından kaçış ya da istenmiyen bir tarihten arınma isteği: özgürlükçü ama unutkan, demokratik ama modernist bir okuma. Geçmişi bir bütün olarak iktidarla özdeşleştiren, eskiyenin bugünün dünyasındaki geçersizliğini varsayan bir okuma, kültür-dışı bir sıfır noktasını varsaydığı için modernisttir. Geçmişin haklarının temsil edilmediği bir demokrasiyse, bu dünyanın demokrasisi oluşuyla sınırlıdır. Barthes Lukacs'ın cümlesini tersine çevirmiş gibidir: «(Yazıda) Tüm eski yazılardan,

hatta kendi yazılarımdan kalan inatçı bir imge, bugünkü sözcüklerimin sesini boğar».[28] Şöyle de diyebilirdi : «Her imge bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri —bir zamanlar ait olduğu evi— hatırlatır. (Bu hafızadan kurtulmak gerek) Ama o aynı zamanda bu dünyanın malıdır ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parıldar». Belki de buradaki sorun, bugün bu dünyaya malettiğimiz parçaların, özgürce tükettiğimiz imgelerin bugüne direnci olmayışındadır.

XI.

«Nasıl ateşler içinde yanan bir hasta tüm duyduklarını sayıklama halinin abartılı imgelerine dönüştürürse» der Benjamin, «çağımızın ruhu da geçmişin ya da uzak ruhsal dünyaların ifadelerine, onları kendine maletmek ve duygusuzca kendi fantezilerinin bir parçasına dönüştürmek için sarılır».[29] Geçmişe, ruhun bugünkü ihtiyacına göre bir bütünlük atfetmek ya da onu bu dünyanın fantezilerinde yeniden üretmek. Aslında her ikisi de, uzak dünyalarda hep bugünü aramak, ilerleme karşısında güçsüz kalmışların bilgilerini bütünüyle silmektir. İdealize edilmiş bir geçmiş toplum, o toplumun kendi bütünlüğünden çok, dağılmak tehlikesiyle karşılaşan düşüncenin bütünlük arzusunu yansıtır. Ev, ancak evinden uzaklara sürüklenmiş, ona dışardan bakan biri için özlemin kaynağıdır. İnsana, hep bir önceki hayatı daha bütünlüklü gelir. Ama sonuçta bütünlük, hep dışardan ve uzaktan bakan öznenin kurduğu bütünlüktür. «Hakikaten bir kemalin arkasından mı gidiyoruz?» diye sormuştu Tanpınar, «yoksa zalim zaman nizamından mı şikayet ediyoruz?» Çoğu zaman ikincisi doğrudur ve bu şikayet nesnesinin uzağına düştüğünde ölü ve öldüren bir ideolojiye dönüşür.

Tüm ütopik yönlerine, teolojik diline ve Lukacs'tan önemli ölçüde etkilenmesine rağmen Benjamin, aslında Lukacs'tan daha maddeci bir kültür anlayışının çerçevesini çizer. Benjamin için geçmiş kültür, bir bütünden çok bir enkazdır.[30] Eleştirinin izlemesi gereken yol, tanımda saklıdır : Enkazdan ancak parçalar kurtarılabilir. Benjamin, kriz anında bir bütünlük rüyasına tutunan romantiklerin sembol tutkusuna karşın, 17. yüzyıl Alman Barok tiyatrosunun temel biçimi olan alegoriyi öne çıkarır. Alegori, dağılan bir dünyanın, nesneler ile anlamın birbirinden koptuğu bir dünyanın biçimidir : «Şeyler dünyasında kalıntılar neyse, düşünceler dünyasında da alegori odur».[31]

Hatırlamanın da biçimlerinden söz edilebilir. Benjamin'in dile getirdiği kültür anlayışı, kültürün bir bütün olarak savunulmasını

değil, aynı zamanda bir «barbarlık belgesi» olan bir kültürün parçalarının özgürleştirilmesini içerir. Bu bakış, özgürlüğü, geçmiş kültürden bütünüyle arınarak geleceğe açılmak olarak gören modernist bakıştan önemli bir vurguyla ayrılır: Gelecek, kurtarılan geçmişle birlikte özgürleşebilir. Bu kurtarış ise ancak bir sürekliliğin parçalanmasıyla mümkündür. O zaman uzaktan seyredilen evin içine girilebilir, odalarında dolaşılabilir ve yıkılan duvarların ardındaki kalıntılar ortaya cıkarılabilir.

NOTLAR:

1. «Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine», **Soul and Form**, 1974, s. 7
2. «Kendisi olarak Dil ve İnsan Dili Üzerine», **Reflections**, s. 314-332
3. «An ve Biçim», **Soul and Form**, s. 114
4. «Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine», a.g.e. s. 5
5. **The Theory of the Novel**, 1971, s. 29 - **Roman Kuramı**, Say Yayınları, 1985 (buradaki çeviri bana ait)
6. **ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü**, Adam Yayıncılık, 1987, s. 55
7. **The Theory of the Novel**, s. 29
8. **Hyperion**, Adam Yayıncılık, 1987
9. **The Theory of the Novel**, s. 11
10. «Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan», **Yaşadığım Gibi**, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s. 27
11. **Huzur**, Tercüman Yayınları, s. 351
12. a.g.e. s. 61
13. «Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan», a.g.e. s. 29
14. «Tarih Felsefesi Üzerine Tezler», **Akıntıya Karşı 2**, 1986, s. 77
15. «Komünist Manifesto», **Collected Works**, 6. cilt, s. 487
16. **ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü**, s. 55
17. **The Theory of the Novel**, s. 34
18. «Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine», a.g.e. s. 7
19. «Burjuva Hayat Tarzı Ve Sanat İçin Sanat», **Soul and Form**, s. 57
20. **The Theory of the Novel**, s. 85
21. «Özlem ve Biçim», **Soul and Form**, s. 92
22. **History and Class Consciousness**, 1971, s. 27
23. «Hölderlin'in Hyperion'u», **Goethe and His Age**, 1968, s. 137-9
24. «Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat», **Writer and Critic**, 1970, 103-9
25. **S/Z**, 1974, s. 6
26. **Writing Degree Zero**, 1967 - Bazı bölümleri **Yazı Nedir?** (Hil Yayın, 1987) içinde çevrildi.
27. **S/Z**, s. 11
28. **Writing Degree Zero**, s. 23
29. **The Origin of German Tragic Drama**, 1977, s. 53
30. «Tarih Felsefesi Üzerine Tezler», a.g.e. s. 78
31. **The Origin of German Tragic Drama**, s. 178

Meltem Ahıska

AŞK ÜSTÜNE

Aşk, aşk üstüne
konuşularak büyür
Bir hükümdardır
korkuları alır götürür
Sen gölgelerde gezersin
Ben çizgi romanlarda
Aşk önce teskin eder
sonra üzer bizi
Aşk, aşk üstüne
yürür.

Korkularım
daha yakın olmalısınız bana

TARTIŞMA

Çocuklar
    hindistan cevizleri gibi
Toplaştılar
    uzun dağınık saçlı bahçeye
Bir tomurcuğun ağzında yakaladılar güneşi
Eziyet ettiler uzun süre

Sonra ezikleriyle güneş çekilip gitti
Sessizlik düştü
    tam ortalarına
Mırıldanmaya başladı karanlık
Yapacak birşeyleri kalmamıştı artık

Çocuklar
    bilardo topları gibi dağılacakken tam
Elimden kaçıverdi
Koşup yakaladı canı en çok sıkılan
Yumuşak, parlaktı
Dikkatle baktı
Güldü, korktu
Cevabı yağmura bıraktı

Kırmızı topumu böyle kaptırdım o yağmuroğluyağmurlara

DENEMENİN DOĞASI ve BİÇİMİ ÜZERİNE

Leo Popper'e Mektup
Georgy Lukacs

Dostum,

Bu kitaba girmesini düşündüğüm denemeler önümde duruyor. İnsanın bu tür yazıları yayımlamaya hakkı olup olmadığını ve bunların yeni bir bütünlük —bir kitap— oluşturup oluşturamayacağını düşünüyorum. Bizim için buradaki sorun, bu denemelerin «edebiyat tarihi incelemeleri» olarak taşıdıkları değerden çok, onları yeni ve ayrı bir edebi tür yapabilecek özellikler taşıyıp taşımadıkları, eğer taşıyorlarsa bunun hepsi için geçerli olup olmadığı... Bu denemeleri birleştiren nedir, bir birlikten söz edebilirsek tabii? Tartışmayı kendim ya da kitabımla sınırlamak istemediğim için, burada buna girmeyeceğim. Daha önemli, daha genel bir sorunla karşı karşıyayız: Denemelerin birliğinden söz edilebilir mi? Bu isim altında sınıflandırılan gerçekten önemli yazılar, ne ölçüde edebi bir biçim taşıyorlar ve bu ne ölçüde bağımsız bir biçim? Denemenin bakış açısı ve bu bakış açısına verilen biçim, onu ne ölçüde bilim alanının dışına çıkarıyor ve ne sanatın ne de bilimin sınırlarını muğlaklaştırmadan sanatın yanına yerleştiriyor? Yazıya, hayatı kavramlarla yeniden düzenleme gücünü ne ölçüde veriyor ve bunu yaparken, felsefenin soğuk, kesin ve mükemmel dünyasından onu nasıl ayırıyor? Bu tür yazılara yöneltilebilecek tek derin eleştiri gibi, bunların tek derin savunusu da bu sorularda saklıdır. Çünkü bu yazılar, herşeyden önce bu sorular kıstas alınarak değerlendirilebilir. Ancak nesnel bir amaç saptandığında, yazıların bunun ne kadar uzağında oldukları görülebilir. Eleştiri ya da deneme —şimdilik nasıl adlandırırsak adlandıralım— bir sa-

* Lukacs'ın arkadaşı Leo Popper'e mektup olarak kaleme aldığı bu yazı, 1917-1910 arasında yazdığı denemelerini topladığı, ilk kitaplarından **Die Seele und die Formen**'deki (Ruh ve Biçimler) giriş yazısıdır; Türkçeye **Soul and Form** (1971, MIT Press) adlı İngilizce baskıdan çevirilmiştir.

nat eseri ya da bir tür müdür? Sorunun sana sıkıcı geldiğini, karşıt görüşler arasındaki tartışmanın çoktan miyadını doldurduğunu düşündüğünü biliyorum. Eleştiri bilim değil sanattır: Wilde ve Kerr'in tüm dünyaya duyurdukları bu hakikat, aslında Alman romantiklerinin zaten farkında olduğu, Yunanlıların ve Romalıların ise el yordamıyla da olsa gerçek anlamını apaçık gördükleri bir hakikatti. Yine de bu konudaki tartışmalar, esas sorunun özüne yeterince inmedi; tartışmayı ısrarla sürdürmek isteyişimin nedeni bu. Deneme nedir? Nasıl bir ifade biçimini amaçlar ve bu biçime hangi yol ve araçlarla ulaşılır? Bu bağlamda denemenin «iyi yazılmış olması gerektiği» tek başına fazla abartıldı. Denemenin, üslup açısından edebiyatla aynı değerde olabileceği, bu yüzden de ikisi arasında bir değer farkından söz etmenin haksızlık olacağı savunuldu. Ama bu ne anlama geliyor? Eleştiriyi bu anlamda bir sanat olarak değerlendirsek de, henüz onun doğası hakkında herhangi bir şey söylemiş olmayız. «İyi yazılmış herşey bir sanat eseridir.» İyi yazılmış bir ilan metni ya da bir haber yazısı bir sanat eseri midir? Bu tür eleştiri anlayışında seni o kadar rahatsız eden şeyin ne olduğunun farkındayım. Kendini herşeyin mutlak hakimi addeden bir iradenin her türlü imkânla özgürce oynayabilmesi için biçimin bir kenara itilmesi, yani anarşi. Ama ben burada eleştirinin bir sanat biçimi olduğunu söylerken, bir düzen (asli bir düzenden çok simgesel bir düzen) adına konuşuyorum; denemeyi tüm diğer sanat biçimlerinden bir yasa kesinliğiyle ayıran bir biçimi olduğunu düşünüyorum. Tam da bir sanat olduğunu söyleyerek, denemenin kesin bir tanımını yapmayı amaçlıyorum.

O halde, denemenin edebiyat ürünleriyle benzerliğinden değil farkından söz edelim. Benzerlikleri, farkların kesin hatlarıyla görünmesini sağlayan bir zemin olarak ele alalım; çünkü burada benzerliklerden söz etmemizin tek nedeni, ne kadar faydalı olurlarsa olsun bize malumat, olgu ve ilişkiler dışında hiçbir şey ulaştırmadıkları için deneme sayılamayacak yazıları bir kenara ayırmak ve dikkatimizi gerçek denemeler üzerinde yoğunlaştırmaktır. Sonuç olarak neden deneme okuruz? Birçoğu bilgi kaynağı olduğu için okunur ama tamamen başka nedenlerle bizi cezbeden denemeler de vardır. Bunları diğerlerinden ayırt etmek çok da zor değil. Bugün bizim klasik trajedilere bakışımız, Lessing'in **Dramaturji**'deki bakışından çok farklıdır; Winckelmann'ın Yunanlıları bizim için yabancı ve anlaşılmazdır; çok geçmeden aynı şeyleri pek âlâ Burckhardt'ın Rönesansı için de söyleyebiliriz. Ama onları neden hâlâ okuruz? Bir de daha iyi ve daha yeni bir eleştiri orta-

ya çıkar çıkmaz, doğa bilimlerindeki bir hipotez ya da bir makine parçası gibi tüm değerini kaybeden eleştiri yazıları vardır. Ama biri çıkıp da —ki umarım çıkar— Shakespeare'e karşı Corneille'i savunan bir **Dramaturji** yazsa, bu Lessing'inkini değerden düşürür mü? Winckelmann'ın Yunan düşlerinin bizde yarattığı etkiyi, Burckhardt ya da Pater, Rhode ya da Nietzsche değiştirebildi mi?

«Evet. Eleştiri bir bilim olsaydı eğer...» der Kerr. «Ama ölçülemeyen özellikler öyle ağır basar ki, eleştiri olsa olsa bir sanat olabilir.» Bir bilim olsaydı bile —ki gelecekte bir bilime dönüşmesi o kadar uzak bir ihtimal sayılmaz— bu neyi değiştirirdi? Burada bizi ilgilendiren, bir tanımın yerine başka bir tanımı geçirmekten çok, bilimin hedeflerine tamamen ya da kısmen ulaşılsa da değişmeden kalan farklı bir şeyi tanımlamaktır. Bilim bizi içeriğiyle, sanat ise biçimleriyle etkiler; bilim bize olguları ve onların arasındaki ilişkileri gösterir, sanat ise ruhları ve kaderleri. Yollar burada ayrılır; burada ne biri diğerinin yerini alabilir ne de birinden diğerine geçiş mümkündür. Henüz farklılaşmanın yaşanmadığı ilkel çağlarda, bilim ve sanat (din, ahlâk ve politika) yekpare bir bütündü. Bilimin ayrışıp bağımsızlaşmasıyla birlikte, bilimi doğuran herşey değerini kaybetti. Öte yanda birşey ancak tüm içeriğini biçimde erittiğinde ve böylece saf sanata dönüştüğünde yüzeysellikten kurtulabilir; ama o zaman da eski bilimsel içeriği tüm anlamını kaybeder ve tamamen unutulur.

O halde bir sanat biliminden söz edilebilir. Ama insan tabiatının, çoğu zaman sanat hakkındaki yazılarda dile gelen bambaşka bir ifadesi daha vardır. Çoğu zaman diyorum, çünkü ne edebiyat ne de sanata temas etmemekle birlikte benzer duyguların ifadesi olan yazılar da vardır. Onlar da, kendine eleştiri adını veren yazılarla aynı hayati meseleleri ele alırlar. Tek farkla: Sorularını, edebiyat ya da sanatın dolayımına ihtiyaç duymaksızın, doğrudan hayata yöneltirler. Büyük denemecilerin yazdıkları —Platon'un **Diyalogları**, mistiklerin metinleri, Montaigne'in **Denemeleri**, Kiergegaard'ın kurgusal günlükleri ve öyküleri— tam da bu tür yazılardır.

Buradan belli belirsiz ve sayısız bir dizi ince geçişle edebiyata ulaşılır. Euripides'in **Herakles**'inin son sahnesini düşün; Theseus sahneye çıkıp herşeyi —Hera'nın Herakles'ten aldığı korkunç intikamı— öğrendiğinde trajedi çoktan bitmiştir. Kederli Herakles ile arkadaşının hayat hakkındaki diyalogları o zaman başlar. Burada

da Platon'un diyaloglarındakilere yakın sorular sorulur; yalnızca soruları soranlar daha kuru ve daha cansız, sorularsa daha kavramsal ve dolaysız yaşantıya Platon'da olduğundan daha uzaktır. **Michael Kramer**'in son perdesini düşün, **Güzel Bir Ruhun İtirafları**'nı, **Everyman**'i ya da Bunyan'ı —başka örneklere gerek var mı?

Şüphesiz Bunyan'ın dramatik, **Herakles**'in sonununsa dramatik olmadığını söyleyeceksin... Evet, ama neden? Her dramatik üslup, insan ruhundaki olayları insanın eylemlerine, hareket ve jestlerine yansıtır; görülebilmesini ve hissedilebilmesini sağlar. Hera'nın intikamının Herakles'i pençesine alışını görürüz; intikam öncesinde Herakles'i zaferin verdiği mutluluk içinde görürüz; Hera'nın onu sürüklediği çılgınlık sırasındaki taşkın hareketlerini ve başına gelenleri farkettiğinde, fırtına sonrasının dizginlenemez umutsuzluğunu görürüz. Ama bunu izleyen olayları görmeyiz. Theseus'un sahneye çıkışından sonra olanlara ancak kavramlar yoluyla ulaşabiliriz. Bundan sonra gördüklerimiz ve duyduklarımız gerçek olayın hakiki ifadeleri değildir artık; bundan sonra herhangi bir şeyin olup olmaması bile aslında bizi pek ilgilendirmez. Yalnızca Theseus ile Herakles'in sahneden çıkışlarını görürüz. Bundan önce bazı sorular sorulur: Tanrıların hakiki doğası nedir? Hangi Tanrılara inanabilir, hangilerine inanmayabiliriz? Hayat nedir ve insanın acılarına cesurca dayanabilmesinin en iyi yolu nedir? Bu soruları doğuran somut yaşantı ise, sonsuz bir uzaklıkta kaybolur gider. Cevaplar yeniden gerçekler dünyasına döndüğünde, artık gerçek hayatın ortaya attığı soruların, insanların somut bir durumdaki ihtiyaçlarına dair soruların cevapları olmaktan çıkmıştır. Bu cevaplar, hayatın tüm gerçeklerine bir yabancının gözüyle bakar; hayatın ve Tanrıların cevapları oldukları için, ne Herakles'in acılarının ne de Hera'nın intikamının bilgisini içermezler. Tiyatroda da hayata sorular sorulur; tiyatroda da cevaplar kaderdedir ve son tahlilde tiyatroda bile sorular ve cevaplar somut gerçeklere bağlıdır. Ama hakiki oyun yazarı (şiirin ilkelerine sadık hakiki bir şair olduğu sürece) tekil **bir hayatı** o kadar zengin ve yoğun bir biçimde gösterir ki, sonunda bu sessizce **hayata** dönüşür. Ama bu, herşeyin dramatik olmaktan çıktığı, başka bir ilkenin işlemeye başladığı bir yerdir. Soru sorulduğu andan itibaren, soruyu doğuran hayat tüm tekilliğiyle silinir gider.

O halde ruhun iki farklı gerçekliğinden söz edilebilir: **Hayat** ve tekil **yaşantılar**. Her ikisi de aynı derecede etkilidir ama hiçbir

zaman aynı anda değil. Her insanın yaşadıklarında, değişik yoğunluk ve derinlikte de olsa, her ikisinden de öğeler vardır. Hafızada da bazen biri, bazen öteki ağır basar; ama belli bir anda bu biçimlerden yalnızca birine yakınızdır. Hayat olalı beri, insanlar hayatı anlamaya ve düzenlemeye çalıştıklarından beri bu ikilik yaşanmıştır. Ama iki biçim arasındaki üstünlük mücadelesi, daha çok felsefe alanında yürütülmüştür; felsefenin dilinde ifade edilen mücadele şiarları, bu yüzden çoğu insan tarafından anlaşılmamış ve anlaşılmaz kalmıştır. Aslında soru, en açık biçimiyle ortaçağda sorulmuş ve düşünürler **universalia**'nın —kavramların ya da Platon'un İdealarının— yegâne hakikat olduğunu savunanlarla hakikatin tekil **şeyleri** özetleyen adlardan, kelimelerden ibaret olduğunu savunanlar olarak iki kampa ayrılmışlardı.

Aynı ikilik, ifade biçimlerini de birbirinden ayırır; buradaki karşıtlık, imge ile örtük anlam arasındadır. İki ayrı ilke vardır: İmge yaratmak ya da varsayılan anlamı bulup çıkartmak. İlki için yalnızca şeyler, ikincisi içinse şeyler arasındaki ilişkiler, kavramlar ve değerler önemlidir. Saf şiir, yalnızca şeylerin bilgisidir; şiir için her şey sahici, tekil ve benzersizdir. Bu yüzden şiir soru sormaz; **şeylere** değil yalnızca onların ilişkilerine soru yöneltilebilir ve masallarda olduğu gibi şiirde de her soru, onu doğuran şeye geri döner. Kahraman bir yol ayrımındadır ya da bir mücadelenin ortasındadır; ama yol ayrımları ve mücadeleler, üzerine soruların sorulabileceği ve cevapların verilebileceği kaderler değil, yalnızca yol ayrımları ve mücadelelerdir. Kahraman büyülü borusunu çalar ve beklenen mucize, bir kez daha hayata düzen veren şey gerçekleşir. Hakiki eleştiride ise, şeylerin hayatına ve imgeye yer yoktur; yalnızca hiçbir imgenin tam olarak ifade edemeyeceği bir şey, bir saydamlık vardır. Tüm mistikler «imgelerin imgeden arındırılmasını» amaçlarlar. Sokrates de Phaedrus'a şairlerden söz ederken, onları küçük görür ve alaya alır: Şairler, ruhun hakiki hayatını hiçbir zaman tam olarak yaşayamamışlardır, hiçbir zaman da yaşayamayacaklardır: «Çünkü ruhun ölümsüz yanının bir zamanlar sürdüğü büyük hayat, ancak ruha yol gösteren zihnin görebileceği elle tutulamayan, biçimsiz ve renksiz bir varoluştur.»

Tanımlamaya çalıştığım eleştirmenin ve şairin boş birer soyutlamadan ibaret olduğunu söyleyebilirsin. Her ikisinin de birer soyutlama olduğunda haklısın ama soyutlamalar pek de boş değil. Bunlar birer soyutlama çünkü Sokrates, «biçimi olmayan bir dünya»dan, biçimin öteki yakasındaki dünyadan söz ederken bile im-

gelere başvurmak zorundadır; benzer bir biçimde Alman mistiklerinin amaçladıkları «imgesizlik» bile sonuçta bir metafordur. Öte yanda şeyler dünyasını düzene sokmayan bir şiir olamaz. Matthew Arnold hayatın bu yeniden düzenlenişine **hayat eleştirisi** adını vermişti. Bu eleştiri, insan, hayat ve kader arasındaki nihai ilişkiyi yeniden düzenler ve çoğu zaman bilinçsizce de olsa, bu derin kaynaktan beslenir. Şiir çoğu zaman, soru sormayı ve bir konuma yerleşmeyi reddeder; ama aslında tüm soruların reddi de bir soru, konumların bilinçli bir reddi de bir konum değil midir? Üstelik imge ve anlam arasındaki ayrımın kendisi bir soyutlamadır, çünkü anlamın etrafı her zaman imgelerle sarılıdır. Her imgenin yüzüne, gerilerde bir yerde yanan bir ateşin parıltısı düşer. Her imge bu dünyaya aittir ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parıldar ama o bize aynı zamanda bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri —bir zamanlar ait olduğu evi— hatırlatır; sonuçta bu, ruh için anlam ve önemi olan tek şeydir. İmge ve anlam kendi başlarına ele alındığında insan duygularının dayandığı sınırları gösteren birer soyutlamadan ibaret kalır; ama edebi anlatımın iki kutbu da ancak bu soyutlamalar sayesinde tanımlanabilir. İşte eleştirmenlerin, Platoncuların ve mistiklerin yazıları, imgeyi ısrarla reddeden, tutkuyla imgenin gerisinde yatan şeye uzanan yazılardır.

Bunu söylerken, bu arayışın neden ayrı bir sanat biçimi gerektirdiğini ve aynı arayışa şiirde rastladığımızda neden rahatsız olduğumuzu da açıklamış oluyorum. Bir zamanlar sen söylemiştin : Biçim verilen herşeyin uyması gerektiği mutlak ve evrensel kural —kuraldışına söz hakkı tanımayan tek katı kural— bir eserde herşeyin aynı maddeden yapılması, her parçanın görünür bir biçimde tek bir merkezden düzenlenmesidir. Yazılan herşey, hem birliğe hem de çeşitliliğe ulaşmak ister. Farklılıktan bir dengeye ulaşmak ya da tekdüzelikten bir zenginlik, bir kırılma yaratmak; üslubun evrensel sorunu budur. Ama bir sanat biçiminde diri olan, bir başkasında ölü bir kalıba dönüşebilir; bu, biçimlerin asli ayrılığının somut ve açık bir kanıtıdır. Hatırlıyor musun, bana stilize duvar resimlerindeki insan figürlerinde yaşayan şeyin ne olduğunu açıklamıştın. Hareketleri bir kuklanınkiler kadar cansız, yüz ifadeleri yalnızca bir maskdan ibaret olsa da bu figürlerde yaşayan bir şey vardı; onlara hayat veren, bu freskleri kuşatan sütünlardı. İnsana figürleri, birlikte dekoratif bir bütünlük oluşturdukları bu sütünların arasına yerleştirildiği için canlıydı; birliği bozmayacak, yalnızca bir hayat yanılsaması yaratacak kadar canlı. Denge : burada dünya ve ötesi, imge ve saydamlık, idea ve göl-

gesi, dengesi bozulmaması gereken bir terazinin ayrı kefelerindedir. Biraz daha derine indiğimizde, örneğin trajediyle masalı karşılaştırdığımızda, imgeler daha çizgisel, herşeyin içine sığdırıldığı düzlemlerin sayısı daha az, renkler daha uçuk ve mat, dünyanın zenginlik ve çeşitliliği daha yalın, karakterlerin yüz ifadeleriyse maska daha yakındır. Ama en yalın ve en ölçülü jestlerin bile, fazla ya da eksik geldikleri için dile getiremediği yaşantılar da vardır. Ve öyle alçak sesle sorulmuş sorular vardır ki, en sessiz olaylar bile onların yanında bir müzik eşliği olmaktan çıkıp kaba gürültüye dönüşür. Ve öyle kader ilişkileri vardır ki başka hiçbir şeye yer vermezler; insani olan herhangi bir şey, olsa olsa onların soyut ihtişamını ve saflığını bozabilir. İncelik ya da derinlikten söz etmiyorum; bunlar değer kategorileri olduğu için ancak belli bir biçim için geçerlidir. Burada sözü edilen, biçimleri birbirinden ayıran temel ilkelerdir; bütünün oluşturulduğu malzeme, esere bir bütünlük kazandıran dünya görüşü ve bakış açısıdır. Kısaca, edebi biçimler bir prizmada kırılan güneş ışığına benzetildiğinde, denemecilerin yazdıkları ültraviyole ışınlarıdır.

Hiçbir jestin dile getiremediği yaşantılar vardır, dile getirilmeyi bekleyen. Daha önce anlattıklarımdan hangi yaşantıları kastettiğimi anlayabilirsin: Dolaysız gerçeklik olarak, varlığın kendiliğindenliği olarak, duyumsanan bir yaşantı olarak zihinsellik ve kavramsallıktan söz ediyorum, ruhun bir gereği ve hayatın itici gücü olarak tüm saflığıyla açığa çıkan bir dünya görüşünden. Hemen şunlar sorulabilir: Hayat nedir? İnsan ve kader ne anlama geliyor? Ama bunlar yalnızca birer sorudur çünkü verilebilecek cevaplar, bilimde ya da felsefenin saf yüksekliklerinde olduğu gibi, bir «çözüm» sunmaz; her tür şiirde olduğu gibi bu cevaplar yalnızca birer simgedir, kader ve trajedidir. Bu tür şeyler yaşayan insanın dünyaya dönük tüm tarafları, hiç kıpırdamadan, duyuların ulaşamadığı görünmez güçler arasındaki mücadelenin sonuçlarını bekler. Ve insan bu yaşadığını bir jestle ifade etmek istediğinde —bu jest kendi yetersizliğini vurgulayıp ironiyle kendini yok etmediği sürece— yaşadığına ihanet eder. Bu tür şeyler yaşayan insan, dışsal özellikleriyle tanımlanamaz; o halde bir edebiyat eserinde bu insan, hangi biçimlerle ifade edilebilir? Tüm yazılanlar, dünyayı bir kader ilişkisinin simgesel terimleriyle yeniden düzenler; biçim sorununu belirleyen her zaman kader sorunudur. Bu birlik ya da bu birlikte varoluş o kadar güçlüdür ki, ne kader olmaksızın biçim ne de biçim olmaksızın kader varolabilir; bunlar ancak soyutlama sayesinde birbirinden ayrı ele alınabilir. Bu yüz-

den burada biçim ile kaderi ayrıştırma çabam, uygulamaya yalnızca bir vurgu farkı olarak yansıyabilir. Şiirin siluetini çizen, ona biçim veren kaderdir; şiirde biçim ancak kaderin bir görünüşü olabilir. Denemede ise biçimin kendisi kadere dönüşmüştür; burada biçim kaderi yaratan ilkedir. Bu fark şunu içerir: Kader, asli olanı öne çıkarıp olmayanı eleyerek, şeyleri ait oldukları dünyanın dışına çeker. Biçim ise özün etrafını bir kabuk gibi sararak, onun Tüm içinde eriyip gitmesini engeller. Başka bir deyişle kader, herşeyle aynı kaynaktan beslenir; o da şeyler dünyasında bir şeydir. Tamamlanmış bir şey olarak ancak dışarıdan görülebilen biçim ise, maddi olmayanın sınırlarını çizer. Şeylere düzen veren kader, şeylerle aynı maddeden yapılmıştır ve bu yüzden denemecinin yazılarında kadere rastlanmaz. Çünkü kader tekil ve arizi karakterini kaybettiğinde, denemenin manevi içeriği kadar cisimsiz ve uçucu bir şeye dönüşür. O zaman da bu manevi içeriğin taşıdığı doğal eğilim ve imkânlardan —kendini bir biçimde yoğunlaştırma imkânından— ayrı olarak, bu içeriğe biçim vermie özelliğini kaybeder.

Bu yüzden denemelerin konusu biçimdir. Eleştirmen, biçimlerdeki kaderi gözucuyla farkedendir; onun en derin yaşantısı, biçimlerin dolaysızca ve bilinçsizce gizlediği manevi içeriğe ulaşmaktır. Bu yüzden biçim eleştirmenin asli yaşantısıdır; dolaysız gerçeklik olarak biçim, onun yazdıklarının imgesi, hakiki ve canlı içeriğidir. Hayat simgelerinin simgelerle yeniden üretilmesinin sonucu olan biçim, bu yaşantıdan aldığı güçle kendine özgü ayrı bir hayat kazanır. İçinden doğduğu hayata karşı bir tavır, bir dünya görüşü, bir bakış açısı haline gelir; hayatı yeniden biçimlendirme, yeni baştan yaratma imkânına dönüşür. Bu yüzden eleştirmenin kaderle yüzleştiği an, şeylerin biçimlere dönüştüğü, biçimin yakınındaki ve uzağındaki tüm duygu ve yaşantıların biçim kazandığı, eriyip biçim içinde yoğunlaştığı andır. Bu, ruh ile biçimin, dışsal olanla içsel olanın birleştiği mistik andır: Trajedide kahramanın kaderiyle yüzleştiği, hikâyede rastlantıyla kozmik zorunluluğun çakıştığı, şiirde ruh ve dünyanın buluştuğu ve ne geçmişte ne de gelecekte bir daha bölünemeyecek yeni bir bütünlük içinde tekleştiği andır. Biçim, eleştirinin gerçekliğidir; onun sorularını hayata duyuran sestir. Edebiyat ve sanatın, eleştirinin doğal ve tipik konuları olmasının esas ve en önemli nedeni budur. Çünkü şiirin bittiği yer, eleştiride bir hareket noktasına, bir başlangıca dönüşebilir; soyut kavramsallığı içinde de olsa eleştiride biçim, sahici ve somut bir gerçek olarak belirir. Ama bu denemenin tek konusu

değil, yalnızca tipik konusudur. Çünkü denemecinin ihtiyacı olan şey, yalnızca biçimdeki yaşantıdır; biçimin hayatı ve biçimde yaşayan manevi içeriktir. Bu gerçeklik ise, hayatın her dolaysız tensel ifadesinde bulunabilir, tüm yaşantılardan çekip çıkartılabilir ya da hayatın kendisi böyle bir yaşantının düzenine göre yaşanabilir ve biçimlendirilebilir. Edebiyat, sanat ve felsefe açık ve dolaysız biçimlerin peşine düşer; hayatın kendisinde ise biçim, belli insanların ve yaşantıların soyut ihtiyaçlarıdır. Bu yüzden hayattaki yaşantıyı yakalayabilmek, biçim kazanmış bir şeydeki yaşantıyı yakalamaktan daha büyük bir eleştiri gücü ister. Sanattaki biçim arayışının, ilk bakışta ve yüzeyde hayattaki arayıştan daha sorunsuz görünmesinin nedeni budur. Ama bu yalnızca ilk bakışta ve yüzeyde böyledir; çünkü şiirin biçimi de aslında hayatın biçimi kadar soyuttur. Hayatta olduğu gibi şiirde de biçim ancak soyutlama yoluyla görülebilir ve yine hayatta olduğu gibi şiirde de biçim, gücünü yaşanmasından alır. Şiirleri, hayatı konu alanlar ve başka şeyleri konu alanlar olarak ikiye ayırmak, yüzeysel bir yaklaşım olur çünkü her iki durumda da şiirin biçim veren gücü, eskiyi, daha önce biçim bulmuş olan herşeyi parçalayıp dağıtır; şiirin elinde herşey, henüz biçim verilmemiş bir hammaddeye donuşur. Böyle bir ayrımı yüzeysel kılan bir başka şey de şöyle ifade edilebilir : Dünya üzerine düşünmenin her iki yolu da aslında yalnızca şeylere bakmanın farklı yollarıdır. Şüphesiz kendini doğal bir dirençsizlikle bir bakışa teslim eden şeyler olduğu gibi, ancak büyük bir mücadele ve derin bir yaşantı sonucu teslim edenler de vardır ama sonuç olarak her iki bakış da herşeye bakmanın yoludur.

Her asli ilişkide olduğu gibi, burada da doğal bir etki ile doğrudan işe yararlık çakışır: Çoğu insan, denemecinin dile getirdiği yaşantıları, ancak üzerine konuşulan şiiri okuduğunda ya da tartışılan resme baktığında farkeder. O zaman bile denemeler, nadiren hayatın kendisini harekete geçirebilecek bir güç kazanır. Bu yüzden birçok insan, denemelerin kitap ya da resimleri açıklamak ya da onların anlaşılmasını kolaylaştırmak için yazıldığını düşünür. Ama hayat karşısındaki bu güçsüzlük, denemeye derinlik kazandıran ve onu gerekli kılan öğedir. Büyük denemecilerin yazılarındaki mizahı ve ironiyi besleyen, tam da denemeyi hem gerekli hem de arızi kılan öğelerin organik ve ayrılmaz niteliğidir. Bu denemecilerin mizahı o kadar güçlüdür ki, bunun üzerine konuşmak ya da mizahı kendiliğinden farketmemiş birine göstermek hiçbir anlam taşımaz. Öte yanda ironi ise, eleştirmenin sanki yal-

nızca resimlerden ve kitaplardan konuşuyormuş gibi, hayatın hoş ve önemsiz süslerinden, hatta onların derindeki özünden çok, güzel ve yararsız yüzeyinden konuşuyormuş gibi aslında hayatın asli meselelerinden söz etmesidir. Bu yüzden her deneme hayatın olabildiğince uzağında duruyor gibidir; her ikisinin özleri itibariyle birbirine ne kadar yakın olduğunu farkettiğimizde duyduğumuz acı ne kadar büyükse, deneme ile hayatın arasındaki mesafe de bize o kadar büyük görünür. «Denemeler» Senyör Montaigne, yazdıklarına, onlara son derece yakışan bu şık başlığı koyduğunda bu acıyı duymuş olmalı. «Deneme» kelimesindeki yalın tevazu, bir kibri gizler aslında. Deneme yazarı, onu zaman zaman nihai hakikate yaklaştığına inandıran kibirli umutları bir kenara bırakır; çünkü sonuç olarak, başkalarının şiirlerini ya da en fazla kendi fikirlerini açıklamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. İroni yoluyla kendini bu güçsüzlüğe, en derin zihinsel ürünün bile hayat karşısında taşıdığı bu daimi güçsüzlüğe alıştırır; hatta bu güçsüzlüğü ironik bir tevazuyla öne çıkartır. Platon'da kavramsallık, hayatın küçük gerçeklerinin yarattığı ironiyle önem kazanır. Aristophanes, tam Eros'a derin ve anlamlı bir ilahi söylemek üzereyken hıçkırık nöbetine tutulur ve Eryksimakos, onu hapşurtarak hıçkırığını giderir. Sokrates, sevgili Lysis'ine sorular sorarken Hippothales onları merakla izler; küçük Lysis, çocuksu bir muziplikle Sokrates'ten, sorularını onu soru yağmuruna tutan dostu Menekseros'a sormasını ister. Hoyrat bakıcılar içeri girer ve tartışmanın canlı akışını bölüp oğlanları eve götürürler. Sokrates ise müthiş keyiflenir: «Sokrates ile oğlanlar dost olmak istediler ama aslında dostluğun ne olduğunu bile bilmiyorlardı.» Bazı çağdaş denemecilerin (Weininger'i düşün) son derece bilimsel üslubunda ya da Dilthey'ın ölçülü ve mesafeli tarzında da benzer bir ironi görüyorum. Aslında büyük denemecilerin yazdıkları her şeyde, farklı biçimlerde de olsa, bu ironiyi bulabiliriz. İroniye yer vermeyen yegâne denemeciler, ortaçağ mistikleridir; bunun nedenini açıklamama sanırım gerek yok.

O halde eleştiri ve denemenin konusu, genellikle resimler, kitaplar ve fikirlerdir. Peki, temsil edilen şey karşısında denemecinin tavrı nedir? Şairden farklı olarak eleştirmenin her zaman doğruyu söylemesi gerektiği düşünülür. Benim buradaki amacım, Pilatus'un sorusunu sormak, aslında şairin de içsel bir hakikate doğru çekildiğini söylemek ya da eleştirinin bağlı olduğu hakikatin şiirinkinden daha büyük ya da güçlü olup olamayacağını tartışmak değil. Bu soruları sormayışımın nedeni, deneme ile şiir arasında

gerçek bir fark görmemdendir; gerçi burada da bu, ancak soyut kutuplar söz konusu olduğunda mutlak ve kesin bir farktır. Kassner üzerine yazımda, denemenin daha önce biçim verilmiş bir şeyi ya da en azından geçmişte bir zamanlar varolan bir şeyi konu aldığını söylemiştim. Bu yüzden deneme doğası gereği, yokluktan yeni şeyler yaratmak yerine bir zamanlar yaşanmış olanı düzenler. Biçimsizlikten yeni bir biçim yaratmayıp yaşanmış olana yeni bir düzen verdiği için de, kendinden önceki yaşantılara tâbidir; onlar hakkında hep «doğruyu» söylemek ve onların doğasını dile getirecek biçimleri bulmak zorundadır. Deneme ile şiir arasındaki fark kısaca şöyle ifade edilebilir: Şiir motiflerini hayattan (ve sanattan) alır, deneme ise modellerini sanatta (ve hayatta) bulur. Ya da: Denemedeki paradoks, portre resmindeki paradoksa benzer. Bir manzara resmine baktığımızda bir dağın ya da ırmağın gerçekten resimdeki gibi olup olmadığını merak etmeyiz. Ama bir portreye baktığımızda ister istemez portrenin gerçeğe benzeyip benzemediğini düşünürüz. Ne kadar aptalca ve yüzeysel de olsa hakiki ressamları umutsuzluğa düşüren benzetme sorunu üzerinde biraz daha duralım. Velasquez'in bir portresi önünde durup «Ne kadar da gerçeğe benziyor» dediğimizde resim üzerine gerçekten bir şeyler söylediğimizi sanırız. Benzemek? Kime? Hiç kimseye tabii. Baktığımız resmin, kimin portresi olduğu hakkında en ufak bir bilgimiz yoktur, zaten çoğu zaman bilmemize imkân da yoktur, ayrıca bilsek de bunun bizim için bir anlamı yoktur. Ama biz gene de resmin birine benzediğini hissederiz. Başka portreler, etkilerini renk ve çizgiyle yarattıkları için, onlara bakarken aynı duyguya kapılmayız. Ama bizim için gerçekten anlam taşıyan portreler, başka etkilerinin yanı sıra, bize bir zamanlar gerçekten yaşamış bir insanın hayatını hissettirir ve bu hayatın, tam da bu çizgi ve renklerde resmedildiği gibi olduğunu düşünürüz. Portrenin aslında hiç kimseye benziyemeyeceğini bilsek de, bu ideal tasvire ulaşabilmek için modellerinin önünde zorlu bir savaş veren ressamları gördüğümüz için —mücadelenin görünüşü ve şiarlarından, bunun benzetme uğruna girilmiş bir savaş olduğu açıktır— portrenin gerçek hayatı andırmasına benzerlik adını veririz. Ama aslında, resmi yapılan kişiyi tanısak ve portreye benzeyip benzemediğini söyleyebilsek de, tesadüfi bir ânın ya da ifadenin o insana benzediğini söylemek bir soyutlama olmaz mı? O insanın sayısız ânını ve ifadesini bilsek de, onu görmediğimiz zamanları, hayatının bu karşılaştırılamayacak kadar geniş parçasını bilebilir miyiz? «Tanıdığımız» bu insanın ruhunda yanan ateşi, bu ateşin diğer insanlara nasıl yansıdığını bilebilir miyiz? İşte bence dene-

menin dile getirdiği hakikat, az çok böyle bir şeydir. Denemede de hakikat uğruna, bir zamanlar bir insanda, bir dönemde ya da bir biçimde görülmüş bir hayatı yeniden canlandırabilmek için bir mücadele verilir ama burada mücadelenin sonucunu belirleyen, yalnızca incelenen eserin yoğunluğu ve o tekil hayatı bize ulaştırmadaki başarısıdır.

Aradaki büyük fark şudur: Şiir bizde canlandırdığı hayatın yanılsamasını uyandırır, çünkü şiirde yaratılanın kıyaslanabileceği hiçbir kimse ya da şey yoktur. Oysa denemenin kahramanı bir zamanlar yaşıyordu Ve hayatı bugün biçime muhtaçtır. Ama şiirde olduğu gibi denemede de bu hayat eserin içindedir. Deneme, onu meşru ve etkili kılacak koşulları kendi benliğinden yaratmak zorundadır ve bu yüzden iki farklı deneme hiçbir zaman birbiriyle çelişkiye düşmez. Her deneme kendi farklı dünyasını yaratır; daha evrensel bir noktaya ulaşmak için deneme kendi dünyasının sınırlarını aşsa da, aslında havası, rengi ve ağırlık noktalarıyla gene de başta yarattığı dünyada kalır ve dünyasını ancak önemsiz durumlarda terkedebilir. Hayat ve hakikat arasındaki ilişkiyi —Grimm, Dilthey ya da Schlegel'in Goethe'sinin «gerçek» Goethe ile arasındaki ilişkiyi— ölçebilecek dışsal ve nesnel bir ölçüt yoktur. Çünkü birbirinden ve bu arada **bizim** Goethe'mizden de tamamen farklı birçok Goethe bizi yaşadığına inandırabilir. İlişkiyi tersine çevirirsek: Hayallerimizin başkaları tarafından, onlara özerk bir hayat ve ayrı bir can veren nefes olmaksızın yansıtılması bizi kırar. Denemenin hakikatin peşinde olduğu doğrudur ama babasının eşeklerini ararken bir krallığa kavuşan Saul gibi, hakikati arama gücüne sahip denemeci de yolun sonunda aradığı şeyi —hayatı— bulacaktır.

Hakikat yanılsaması! Şiirin bu idealden ne kadar uzun ve sancılı bir süreç sonucunda vazgeçtiğini hatırlayalım. Bunun üzerinden fazla zaman geçmedi; ayrıca yanılsamanın kırılmasının bütünüyle iyi bir şey olduğu da epey tartışma götürür. İnsanın yalnızca elde etmeyi tasarladığı şeyi istemesi gerektiği ya da amacına düz ve doğru bir yoldan ilerleme hakkına sahip olduğu da tartışma götürür. Ortaçağ şövalye destanlarını düşün, Yunan trajedilerini ve Giotto'yu düşün, o zaman neden söz ettiğimi anlayacaksın. Burada bizim için önemli olan, sıradan gerçekler ya da daha doğru bir ifadeyle hayatın sıradanlığı diyebileceğimiz doğalcılığın doğruları değil, eski masal ve efsaneleri binlerce yıl diri tutan mitin hakikatidir. Mitlerin gerçek şairleri, yalnızca temalarının hakiki anlamını arayanlardı; bu temaların gerçek olup olmadığını ne araş-

tırdılar, ne de araştırma imkânına sahiptiler. Onlar için mitler, çözmeleri gereken kutsal ve gizemli hiyeroglifl erdi. Ama umarım, her iki dünyanın da kendine özgü bir mitolojisi olabileceğini farkedersin. Almanların ulusal tanrılarının Herman ya da Woten değil, bilim ve sanat olduğunu çok önce Friedrich Schlegel söylemişti. Bunu, Alman ulusunun **bütün** hayatını değil, her çağda her ulusun hayatının bir **parçasını** —tam da burada sözünü ettiğimiz parçasını— yansıtan bir söz olarak almak daha doğru olacak. O hayatın da altın çağları ve yitik cennetleri vardır ve biz orada karanlık günahlara verilen anlaşılmaz cezalarla ve yabancı serüvenlerle dolu zengin hayatlar buluruz; orada güneşin kahramanları, karanlığın güçleriyle kanlı savaşlara tutuşurlar; ve orada zayıflar, bilge büyücülerin esrarlı kelimeleriyle ve güzel deniz perilerinin baştan çıkarıcı şarkılarıyla yoldan saparlar; ve yine orada ilk günah ve kefaret vardır. Orada da hayatın tüm mücadeleleri vardır ama herşeyin yapıldığı madde «öteki» dünyadan farklıdır.

Şairlerin ve eleştirmenlerin bize hayatın simgelerini vermelerini, hâlâ yaşayan mit ve efsaneleri sorularımızın kalıbına dökmelerini isteriz. Eski Floransa resimlerinin ya da eski Yunan heykellerinin dünyasında gezinen büyük bir eleştirmenin, bizim bir özlemimizi de içermesi, ve boşuna başka yerlerde aradığımız bir şeyi oradan bulup bize ulaştırması, sonra da bilimsel gelişmenin son başarılarından, yeni yöntem ve gerçeklerden söz etmesi ne ince ve acı bir ironidir. Gerçekler her zaman vardır ve herşey daima gerçeklerde içerilir. Ama her çağın bir eski Yunan'a, bir ortaçağa, bir Rönesans'a ihtiyacı vardır ve her dönem muhtaç olduğu dönemi yaratır. Yalnızca gelecek kuşak, atalarının rüyalarının birer yalan olduğuna inanır ve onların yerine kendi yeni doğrularını geçirmek için mücadele eder. Şiirin yarattığı etkinin tarihi de aynı rotayı izler; eleştiride de çağdaş insanın rüyaları, atalarının rüyalarındaki hayatın çok uzağında kalır. Bu yüzden çok farklı Rönesans anlayışları barış içinde bir arada yaşayabilir ve yine bu yüzden yeni bir şair, kendinden önceki şairlere hiç dokunmadan kendi Phedre'sını, Siegfried ya da Tristan'ını yaratabilir.

Bir sanat bilimi tabii ki vardır, olmalıdır. Büyük denemeciler, tam da bu bilim olmadan yapamayanlardır; hayat görüşleri bilimin sınırlarını aşsa da, onların yarattığı bilim olmak zorundadır. Bazen bu bilim, maddenin katı gerçekleri karşısında özgürce hareket edemez; bazen de yalnızca bir öngörü olduğu için, gerçekleri önceledi ği ve onları özgürce ve keyfi olarak ele aldığı için tüm

bilimsel değerini kaybeder. Bugün henüz deneme, kardeşi şiirin çok önce yapmış olduğu gibi, bağımsızlık yolunda yeterince yol almadı; bilim, ahlâk ve sanatın henüz birbirinden ayrışmamış olduğu ilkel birlikten bağımsızlığını ilan etmedi. Yine de başlangıç, daha sonraki dönemlerle karşılaştırılamayacak kadar çetindi: Tabii Platon'dan, gözlerinin önünde kat kat açılan bir hayattan herşeyi çekip çıkartan ve bu yüzden hiçbir dolayıma ihtiyaç duymayan, sorularını —ki bugüne kadar sorulmuş en derin sorulardı bunlar— doğrudan hayatla bağlayabilen, bugüne kadar yaşamış ve yazmış en büyük denemeciden söz ediyorum. Bu büyük biçim ustası, yaratıcıların en mutlusuydu aynı zamanda. İnsanlar ona uzak değildi; Platon'un biçimlerindeki öz ve kader, insanların özleri ve kaderleriydi. Platon'un yazdıkları kuru kayıtlardan ibaret olsaydı bile, belki hiçbir şey farketmeyecekti. Çünkü bu biçimler, Platon'un ustalığının olduğu kadar bu özel dönemde biçim ile hayat arasındaki güçlü uyumun da ifadeleriydiler. Ama Platon Sokrates ile tanışma fırsatını buldu; Sokrates mitine biçim verme imkânına, hayata kader hakkında sormak istediği soruları Sokrates'in kaderi vasıtasıyla sorma imkânına sahip oldu. Oedipus'un hayatının trajediye uygunluğunu saymazsak, belki de hiçbir hayat hiçbir edebi biçime, Sokrates'in hayatının deneme biçimine uygun olduğu kadar uygun değildi. Sokrates hep büyük soruların dünyasında yaşadı; onun soruları sıradan insanlara ne kadar yabancı idiyse, bu soruların dışındaki gerçeklik de ona o kadar yabancıydı. Tüm hayatını yüklediği kavramları, doğrudan ve dolaysız bir hayat enerjisiyle yaşamıştı; kavramlar dışındaki şeylerse, yegâne hakikati doğrulayan ve bu yaşantıları dile getiren kıssalardı. Sokrates'in hayatı baştan aşağı derin ve gizli bir özlem ve zorlu mücadelelerle doludur. Ama bu özlem yalnızca özlemdir; özlemi ifade eden biçim, özlemin doğasını anlama ve onu kavramlarda yakalayabilme çabasıdır. Sokrates'in hayatındaki mücadele ise, birkaç kavramın sınırlarını daha kesin hatlarla çizebilmek için yapılan sözel çarpışmalardan ibarettir. Gene de özlem hayatı bütünüyle doldurur ve mücadele kelimenin tam anlamıyla bir ölüm kalım savaşıdır. Ama her şeye rağmen, ne hayatı doldurduğu sanılan özlem hayatın özünü oluşturur, ne de Sokrates'in hayatı ve ölümü bu ölüm kalım savaşını dile getirebilmiştir. Bu mümkün olsaydı Sokrates'in ölümü ya bir şehit düşüş ya da trajedi olurdu; o zaman da epik ya da dramatik olarak ifade edilebilirdi. Ama Platon gençliğinde yazdığı trajediyi tam da bu yüzden yakmıştı. Çünkü trajik bir hayat ancak sonuyla taçlanır ve trajedide bütüne anlam ve biçim kazandıran, hayatın sonudur. Platon'un diyaloglarında

ve Sokrates'in tüm hayatındaysa son, tesadüfi ve ironiktir. Ortaya bir soru atılır ve bu tüm soruların sorusu haline gelinceye kadar derinleştirilir. Sonra herşey öylece ortada kalır; soruyla ilgisi olmayan, bir cevap oluşturabilecek yeni bir soru da doğurmayan dışsal bir gerçeklik, herşeyi kesintiye uğratır. Bu dışsal bir müdahale olduğu için aslında bir son değildir. Gene de, içsel bir sonun imkânsız olduğu bir andaki en anlamlı sondur. Sokrates için her olay, yalnızca kavramları daha açık olarak görmenin bir yoluydu; yargıçlar önündeki savunması, onun için yalnızca zayıf mantıkçıların çürütülmesiydi. Ya ölümü? Kavramların kavrayamadığı ölüm, burada hesaba katılmaz; o yalnızca büyük diyalogu, o yegâne hakikati zorbaca kesintiye uğratan dışsal bir şeydir, tıpkı Sokrates'in Lysis'le konuşmasını bölen hoyrat bakıcılar gibi. Sona erdirdiği şeyle pek de ilgisi olmayan bu kesinti, ancak mizahla ele alınabilir; ama bu aynı zamanda, özün hep bu tür dışsal şeylerle bölündüğünü gösteren, bu yüzden daha da mizahi olan bir hayatın simgesidir.

Yunanlılar için erişmiş oldukları biçimler, bir soyutlama değil yaşayan bir şey, bir gerçeklikti. Nietzsche'nin yüzyıllar sonra vurguladığı şeyi, Alkibiades daha o zamandan açıkça görmüştü En ele geçirilemez yönleriyle Sokrates, kendinden önce yaşamış tüm Yunanlılardan çok farklıydı; yeni bir insan türünün örneğiydi. Ama Sokrates aynı diyalogda, bu yeni insanların ulaşmaya çalıştıkları evrensel ideali de ortaya koymuştu: Trajediler ve komediler aynı insanın kaleminden çıkmalıdır çünkü birşeyin «trajik» ya da «komik» olması, tamamen hayata nereden bakıldığına bağlıdır. Bu, ne arayışlarını yalnızca saf olarak insani olanla sınırlayanların ne de en derin yönleriyle şair olanların anlayabileceği bir idealdi. Sokrates bunu söylerken, derinlerdeki bir hayat duygusunu ifade etmişti; bakış açısının ve kavramın duyguya üstünlüğünü dile getirmiş ve Yunan düşüncesinden radikal olarak ayrılmıştı.

Her ne kadar Platon için eleştiri, birçok başka şey gibi kendini ifade etmenin ironik bir yolu idiyse de, sonuçta Platon'un kendisi de bir «eleştirmen»di. Sonraki dönemlerde eleştiri içeriğini kendinde aradı, eleştirmenler yalnızca şiir ve sanattan söz ettiler ve hiçbir zaman, hayatıyla onları temel sorulara ulaştıran bir Sokrates'leri olmadı. Ama bu tür eleştirmenleri ilk mahkûm eden de Sokrates'ti. «Şiir hakkında konuşmak» demişti Protagoras'a, «cahil ve basit insanların evlerinde verdiği şölenleri hatırlatıyor bana... Bizim gibi insanlar arasındaki konuşmaların, örneğin şu an-

da keyifle sürdürdüğümüz şu konuşmanın dışsal bir sese ya da bir şaire ihtiyacı yok...»

İyi ki modern denemenin tek konusu kitaplar ya da şairler değil. Ama denemeyi daha sorunlu hale getiren de bu özgürlüktür. Deneme, bir eserin açıklaması ya da çözümlenmesiyle yetinmeyecek kadar yükseklerde dolaşır; çok fazla şeyi görür ve bunları ilişkilendirmeye çalışır. Her denemenin başlığında görünmeyen harflerle «...'nın Düşünceleri» kelimeleri yazılıdır. Deneme, gönüllü hizmet yapamayacak kadar zengin ve bağımsız ama kendi başına bir biçim edinemeyecek kadar zihinsel ve çokbiçimlidir artık. İnançla kitapları açıklamayı sürdürse, belki de bu kadar sorunlu olmayacak, hayatın değerlerinin bu kadar uzağına düşmeyecekti.

Bir şey bir kere problematik bir nitelik kazandığında —burada tartıştığımız düşünce ve ifade tarzı, aslında yalnız bugün değil geçmişte de problematik bir nitelik taşımıştı— bundan kurtuluş, sorunların olabildiğince öne çıkarılması ve köküne inilmesinde yatar. Modern deneme, Platon ve mistiklere güç veren zemini —hayatı— kaybetti. Ayrıca, kitapların ve onlar hakkında söylenebilecek şeylerin bir değer taşıdığına olan çocukça inancını da kaybetti. Sorun, denemecinin bu durumdan ancak belli bir düşünce ve ifade hafifliğiyle çıkabileceğinin savunulmasına kadar vardırıldı ve bu hafiflik, birçok eleştirmende bir ruh hali olarak yer etti. Ama bu, kurtuluşun gerekli ve mümkün olduğunu ve gerçekleşmekte olduğunu da gösterdi. Artık denemeci kendi benliğini farkedip kendini bulmak ve kendi benliğinden hareketle kendine özgü bir şeyler yaratmak zorundadır. Denemeci bir resim ya da kitaptan söz ederken, neden onu bırakıp başka konulara geçer? Çünkü denemecinin zihnini asıl meşgul eden somut bir kitaptan çok kitap fikridir; kitabı yalnızca bir hareket noktası, bir sıçrama noktası olarak kullandığı için somut ve arizi özellikleri unutur. Şiir, tek tek şiirlerden daha eski, daha önemli ve daha kapsamlı bir şeydir Bir zamanlar eleştirmenler edebiyatı bu ruh hali içinde değerlendiriyorlardı ama bugün bu yaklaşım, bilinçli bir tavra dönüşmek zorunda kaldı. Eleştirmen, büyük ya da küçük herşeyi önceleyen bu **a priori** hakikati aydınlatmak ve duyurmak için; herşeyi onun ışığında oluşturulan değerlerle yargılamak için bu dünyaya gelmişti. Bu yüzden fikir, fikrin tüm görünüşlerini önceleyen bir manevi değer, kendi başına dünyayı harekete geçiren, hayat veren bir güçtü. Ve yine bu yüzden eleştiri, en diri olduğu zamanlarda aslında hep hayattan söz eder. Fikir, varolan herşeyin

kıstasıdır; yine bu yüzden hakikate en yakın ve derin eleştiriler, yaratılan bir şeyi «bahane eden» ve ondaki fikri ortaya koyan eleştirmenin kaleminden çıkar. Çünkü herşeyi önceleyen fikirde, yalnızca büyük ve hakiki şeyler yaşar. Bu büyülü kelimeyle birlikte önemsiz, kırılgan ve yarım kalmış herşey dağılır ve zorla edinilmiş bilgeliğini ve üzerine uymayan özünü kaybeder. Bunun «eleştiri» olması gerekmez; fikrin oluşturduğu ortam, eleştiriyi de yargılayıp mahkûm etmeye yeterlidir.

Ama denemecinin imkânlarını derinden sarsan da budur. Gözucuyla yakaladığı bir fikrin peşinde göreli ve arızi olandan kurtulmuştur. Ama bu yargılama hakkını nereden alır? Bu hakkı kendinden kopardığı, değer yargılarını kendi benliğinden yarattığını söylemek yanlış olmaz. Ama hiçbir şey hakiki bir yargılamadan, kendinden memnun ve kendinden menkûl şaşı bir bilginin yaptığı tahmini yargılama kadar büyük bir uçurumla ayrılamaz. Denemeci, değer yargılarını gerçekten kendi benliğinden bulup çıkarır ama bu yargıların yüzünü hayata ve eyleme döndüren kendisi değildir. Bu yargıları onun kulağına fısıldayan estetiktir; hiçbir zaman tam olarak mevcut olmayan, hep gelecek olan, değer yaratan ve yargılama hakkı olan tek şey. Denemeci, kendisinin ya da bir başkasının **Bir İrade ve Tasarım Olarak Dünya**'sını beklerken **Derme Çatma Yazılar**'la oyalanan Schopenhauer'dır. Ya da gelmesi beklenen kendinden yüce biri hakkında uzaklarda vaaz veren Vaftizci Yahya'dır. Ve o başkası gelmediğinde, denemecinin varlığı da tüm anlamını kaybeder; geldiğindeyse bu kez denemeciye gerek kalmaz. Deneme yazarının kendini meşrulaştırmak için yaptığı herşey, onun varlığını daha da problematik bir hale getirmiştir. O tam bir habercidir aslında : Tamamen kendi başına kaldığında, gelişini müjdelediği başkasının kaderinden bağımsız bir hayat sürdüğünde, ne savunduğu değerler üzerinde bir hak iddia edebilir ne de kendi varlığını meşru gösterebilir. Kendini o büyük ve kurtarıcı sistemde gerçekleştirmesini engelleyenlere karşı direncini koruması oldukça kolaydır Gerçek özlem, varolan yaşantı ve gerçeklerin basitliğini aşacak güçten yoksun olanları herzaman yenebilir; bunun için özlemin varolması yeterlidir. Çünkü özlem, yalnızca görünüşte pozitif ve dolaysız olan herşeyin maskesini düşürür ve bunun ardındaki küçük özlemleri ve ucuz doyumları açığa vurur; düzene ve ölçüye —ona ulaşamadıkları için onu küçümseyip reddedenlerin bile içten içe arzuladıkları düzene ve ölçüye— işaret eder. Deneme, kusursuz bilimsel yasaların ya da taze izlenimlerin önemsiz bütünlüğüne karşı sessizce ve gurur-

la kendi parçalanmışlığını çıkartabilir. Ama bir kez estetik devreye girdiğinde, denemenin bu en saf doyumu ve en büyük başarısı da, tüm gücünü kaybeder. Artık denemenin yarattığı herşey geçicidir ve sonunda reddedilemez olduğu kabul edilen bir ölçünün uygulanmasıdır; denemenin sonuçları da artık kendi içlerinde meşru sayılamaz. O halde deneme gerçekten ve bütünüyle bir haberciden ibarettir; kendi başına hiçbir değer taşımaz. Ama değer ve biçime, ölçü, düzen ve amaçlılığa duyulan bu özlemin vardığı yer, ulaşıldığı andan itibaren yok edilip mağrur bir totolojiye dönüştürülen bir son değildir. Her hakiki son, gerçek bir sondur; bir yolun sonudur. Katedilen yol ile yolun sonu bir bütünlük oluşturmasa ve aynı değerde olmasa da, birarada varolurlar. Yolun sonu, hep yeni baştan katedilen yol olmaksızın düşünülemez. Son, durmak değil varmaktır; konaklamak değil doruğa ulaşmaktır. Böylece deneme, bizi nihai sona vardıran gerekli bir araç ya da tırmanışta sondan bir önceki adım olarak bir meşruluk kazanmış gibidir. Ama bu yalnızca yaptığı şeyin değeridir; olduğu şeyin ise daha başka, daha bağımsız bir değeri vardır. Sözünü ettiğimiz özlem, geleceğin henüz keşfedilmemiş değerler sisteminde doyurulacak ve dolayısıyla yok olacaktır. Ama bu özlem, yalnızca bir doyum beklentisi olmanın ötesinde kendine özgü bir değeri ve varoluşu olan ruhsal bir gerçek, hayatın bütününe yöneltilmiş köklü ve asli bir tavır, bir yaşantı imkânını diri tutan nihai ve indirgenemez bir kategoridir. Bu yüzden yalnızca doyurulmaya (ve yokedilmeye) değil, en asli ve bölünmez özünü kurtarıp evrensel bir değerde özgürleştirecek bir biçime muhtaçtır. Denemenin gerçekleştirdiği budur. **Derme Çatma Yazılar**'a dönersek, bunun esas sistemden önce ya da sonra yazılmış olması yalnızca bir zaman sorunu değildir. Buradaki zaman farkı, yalnızca yazıların doğasındaki bir değişikliği simgeler. Sisteme ulaşılmadan önce yazılanlar, kendi varlık koşullarını kendi içlerinden yaratırlar ve tüm dünyayı sisteme duydukları özlemde yeniden yaratırlar. Belki de bu yüzden bir örnek, bir ipucu gibidirler; sistemi ve onun hayatla bağını, tarifi mümkün olmayan bir biçimde içlerinde taşırlar. Ve yine bu yüzden sistemi öncelemek zorundadırlar; özledikleri sistem çoktan gerçekleşmiş olsa bile hiçbir zaman yalnızca bir uygulama değil hep yeni bir yaratı, vücut bulmuş bir yaşantı olarak kalırlar. Bu «mevcudiyet» ise hem yargılayan hem de yargılanan şeyi yaratır : Deneme, bir zamanlar varolan bir şeyi bütün tekilliğiyle sonsuzlaştırabilmek için tüm dünyayı kuşatır. Deneme bir yargılamadır ama onu değerli kılan esas şey —sistemden farklı olarak— yargı değil, yargılama sürecinin kendisidir.

Ancak şimdi giriş cümlelerine geçebilirim: Deneme bir sanat biçimidir, özerk ve eksiksiz yaşanmış bir hayata özerk ve bütünlüklü bir biçim vermektir. Ancak şimdi, denemeyi hem sanat olarak nitelendirip hem de onu sanattan ayıran şeyi vurgularken çelişkili, muğlak ve sahte bir şeyden söz etmiş olmuyorum. Deneme ve sanat hayata karşı aynı jesti benimserler ama bu jest dışında, jestin mutlaklığı dışında ikisi arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Burada sana denemenin bu imkânından, yaşlı Schlegel'in Hemsterhuys'un yazdıklarına verdiği adla bu «zihinsel şiirlerin» doğasından ve biçiminden söz etmek istedim. Deneme yazarlarının, son zamanlarda olduğu gibi denemenin doğasının bilincine varmalarının bir yetkinleşme imkânını beraberinde getirip getirmediğini tartışmanın yeri burası değil. Ben yalnızca bir imkânı, bu kitabın üzerinde ilerlemeye çalıştığı yolun gerçekten bir yol olup olmadığını tartıştım, bugüne kadar bu yolda kimin nasıl ilerlediğini ya da bu kitabın katetmiş olduğu mesafeyi değil. Bu kitabın eleştirisi, mümkün olan en keskin ve en bütünsel biçimde, kitabın ürünü olduğu yaklaşımda saklıdır.

Çeviren: Nurdan Gürbilek

Floransa, Ekim 1910

HOMO SEXUALİS ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ

Meltem Ahıska

David'le uzun zamandır yapmak istediğim bir söyleşi bu. David bazı sorulara dolaylı yoldan cevap vermeyi tercih ediyor. Bense fazla üstüne gidiyorum. Onu biryerlere çekiştirmeye çalıştığımı itiraf etmeliyim. Sorularımı yersiz bulsa da kibarlığından belli etmiyor. Kendini bana teslim etmiş gibi. Ama aklının çok uzaklarda olduğunun farkındayım.

— David, medenileşmiş toplumun hasta olduğunu söylüyorsun, nasıl bir hastalık bu?

— Bizimki trajik bir çağ, bu yüzden onu trajik olarak düşünmüyoruz. Büyük afet oldu, şimdi yıkıntılar arasındayız, yeni küçük alışkanlıklar edinmeye çalışıyoruz, yeni küçük umutlar. Bu oldukça zor bir iş: artık geleceğe uzanan düz bir yol yok: etrafından dolaşıyoruz ya da engelleri aşmaya çabalıyoruz. Birkaç gökyüzü eskitmiş olsak da yaşamak zorundayız.

— Bu trajedide bizim payımız ne?

— Hiçbir insan istemezse diğerini boğazlamaz, tabii diğeri boğazlanmak istemiyorsa. Cinayeti iki kişi işler katil ve maktul. Maktul herzaman katledilebilir bir kişidir.

— Neyse fazla tatsız bir konu bu. Benim sormak istediğim, bu trajik çağda hangi ilkelere göre yaşayacağız?

— Standart. Hayır. Standartlardan nefret ediyorum. Bunlar standart kalabalıklar için gerekli. Bir şey olmayı beceren insan kendisi olmalı ve istediğini yapmalı.

— Bu bir aforizma mı, yoksa klişe mi?

— Yalnızca istediğinizi yapmaktan söz ediyorum... Spontane hareket etmek dünyanın en zor işi —ve alınabilecek en beyefendice tavır— tabii buna uygun bir bünyeniz varsa.

— Ben bir beyefendi değilim, ama spontanelik, işte bu güzel bir konu. Bilginin spontaneliği öldürdüğünü düşünüyorsun galiba

Mesela çocukları eğitmek mi...

— Ya da onlara dokunmamak, kendileri gibi bırakmak mı daha iyi? Basit, kaba, vahşi, ya da herhangi bir şey, bir hayvan olarak kalmaları, bu kadar kendi kendilerinin farkında olmalarından, spontanelik kapasitesinden yoksun olmalarından daha iyi değil mi?... Sakat büyümelerinden, ruhlarının, duygularının sakat olmasından, bu kadar geri çekilmiş, kendilerine çekilmiş, spontane bir hareketten aciz, herzaman kasıtlı, seçme yükü'yle karşı karşıya olmalarından, kendilerini bir şeye bırakamamalarından?

— İstersen biraz daha sakin konuşalım. Sence bizi yaşamdan uzak tutan bilgi mi?

— Bilgiye sahip olduğumuzda, bilgi dışında herşeyi kaybetmiyor muyuz? Çiçeği bilirsem, çiçeği yitirip yalnızca bilgiyle kalmıyor muyum? Özün yerine gölgeyi geçirmiyor muyuz, hayatı bu ölü bilgiye kurban etmiyor muyuz?

— Bilgi özgürlüktür, diyenler de var ama...

— Sıkıştırılmış tabletlerde.

— Kitapları mı kastediyorsun?

— Bir kitabın en kötü yanı da kapaklarla örtülü olmasıdır. Kayalara, dikilitaşlara yazarken yalan söylemek daha güçtü. Gün ışığı pek keskindi. Ama insan mağaralara, gizli kovuklara, tapınaklara çekildi hemen; kendi ortamını eliyle yaratabileceği, kendi kendine yalanlar söyleyebileceği yerlere. Kitap da bir yeraltı kovuğudur, iki kapaklı. Yalan söylemek için eşi bulunmaz bir yer.

— Peki yalan. Ama yazmak, kendi dışımıza çıkabileceğimiz, başkalarıyla ilişki kurabileceğimiz bir seviye sağlamıyor mu bize? Ne bileyim çiçekleri seviyorum ama çiçeği yazsam bu başka bir gerçeklik olur.

— Çiçekleri sevmek yanlış anlaşılabilecek bir şeydir. Çoğu kadın çiçekleri, edinilecek bir nesne, bir süs olarak sever. Bir çiçeğe bakıp, bir an şaşkınlık duyup, sonra da yürüyüp gitmek gelmez ellerinden. İlgilerini çeken bir çiçek gördüler mi, hemen koparmak, yolmak isterler. Edinmek! Edinilmiş bir nesne! **Bana** eklenen yeni bir şey! Bugünkü sözde çiçek sevgilerinin çoğu, edinme duygusunun, bencilliğin uzantısından başka bir şey değildir; **bende olan** bir şey, **beni** süsleyen bir şey.

— Doğru haklısın. Belki hoşa giden şeyler üstüne yazmak da, sahip olma duygusunun bir başka çeşididir. Ama sen beni yanlış

anlamakta direniyorsun. Spontaneliğe karşı değilim. Ancak, bunu yaşayabileceğimiz bir ortamın yaratılması da ilgilendiriyor beni.

Spontanelik. Sen ve spontanelik!... Kelimelerle oynuyorsun. Bilgi senin için herşey. Senin animalizmin bile kafanın içinde. Sen bir hayvan olmak istemiyorsun, bunlardan zihinsel bir heyecan çıkarmak istiyorsun... Sendeki bu tutku merakı, hayvanî güdüler merakı, entellektüelizmin en kötü ve son biçimi değil mi?

Zihnimi önemsediğim için mi? Tutku kişiyi körleştirir, güçsüzleştirir. Sen hiç tutkundan sıyrılmak istemedin mi?

Ama senin tutkun bir yalan. Bunun tutkuyla bir ilgisi yok, bu senin iraden. Saldıran iraden. Şeyleri yakalamak ve iktidar altına almak istiyorsun... Senin yalnızca iraden ve bilincinden duyduğun gurur var; bir de iktidar şehvetin, bilme şehvetin.

Bir dakika. Burda seni sıkıştıracak olan benim. Duyumsallık sadece varolanı söyler. Bunu bilginin yerine koyabilir misin?

Sadece tamamlanmış, geçmişte kalmış şeylerin bilgisine sahip olunabilir. Geçen yazın özgürlüğünü, yazdan kalma üzüm suyu şişesinde saklamak gibi birşey bu.

Duyumsallık sana yetiyor mu?

Evet, bu ve başka hiçbir şey, şu an için. Bu, yetkinleşmektir —kafanın içinde sahip olamayacağın büyük karanlık bilgiye ulaşmak— karanlık, iradesiz varlık. İnsanın benliği için ölüm ama aynı zamanda bir başka benliğe ulaşma yolu.

Söyler misin bana, bilgi kafanın içinde olmazsa nerde olacak?

Kanda. Zihin ve bildiğimiz dünya karanlıkta boğulduğunda —herşey yokolmalı— o zaman büyük sel olacak. Ve sen kendini elle tutulamayan karanlığın gövdesinde bulacaksın, bir şeytan olarak.

Neden şeytan?

Bilmem bir şiir vardı, «kadın şeytanî âşığı için ağlıyor»

Kadınların duyumları âşıklarıyla mı sınırlı?

Kadınların gerçek güçlüğü, kendilerini erkeklerin kadın kuramlarına uyarlama çabasını, öteden beri hep yapageldikleri üzere sürdürme zorunluluklarıdır. Bir kadın bütünüyle kendisiyse, hoşlandığı erkek türünün kendinden beklediğini olma çabasındadır. Bir kadın dengesizse, ne olacağını, hangi örneğe uyacağını, hangi erkeğin kadın anlayışına göre yaşayacağını bilmediğindendir.

Kadınlar budala mı yani?

Çağdaş kadın gerçekte hiç de budala değil. Ama çağdaş erkek öyle. Sorunu en yalın biçimde böyle koyabiliriz bence. Kadınını gelmiş geçmiş hiçbir çağda görülmedik çıkmaz durumlara sokuyor : Kadının nasıl olması gerektiğini, ne olması gerektiğini hiç mi hiç bilmiyor da ondan. Şimdi kadın örneklerinin birbiri ardından hızla değiştiğine tanık olacağız, çünkü genç adamlar bir çırpınma içinde ne istediklerini bilmiyorlar. İki yıl sonra, etekleri çemberli o kabarık eski zaman giysileri —tam sana göre örnekti bu işte!— Afrika'nın kara çıplak kadınları gibi boncuktan bir örtenek, belki de tunçtan zırhlar ya da atlı koruyucuların üniforması içinde görebiliriz kadınları, kim bilir. Her şey olabilirler. Genç adamlar sapıtmış durumda bir kez, ne istediklerini bilmiyorlar.

– Artık kadınlar ne olmak istediklerini arıyorlar ama. Bu önemli bir nokta. Tam da senin söylediğin o büyük karanlık bilgi sayesinde kadınlar başka bir benliğe geçmeyi başarıp kendilerine budala erkeklerin isteklerinden başka örnekler bulabilirler. Bu başka bir kadın, bir amaç, hatırlanan bir öykü olabilir. Erkekler cinsel kimliklerine daha fazla mahkûmlar galiba...

— Çünkü, elbette bir kız için hayatının onuru ve anlamı, mutlak, mükemmel, saf ve soylu bir özgürlüğün elde edilmesi. Bir kızın hayatının başka ne anlamı var? Eski ve bayağı bağları ve bağımlılıkları yıkmak.

Kadının cinselliği konusunda ne düşünüyorsun?

Ne kadar duygusallaştırılsa da, bu cinsellik meselesi en eski ve bayağı bağlardan ve bağımlılıklardan biri. Cinselliği yücelten şairlerin çoğu erkek. Kadınlar baştan beri, daha iyi, daha yüce bir şeyin olduğunu biliyorlardı. Şimdi eskisinden de iyi biliyorlar. Kadının güzel saf özgürlüğü onun için, hiçbir cinsel sevgiyle boy ölçüşemeyecek kadar harika. Bu konuda tek bir talihsizlik var ki, erkekler bu meselede kadınların çok gerisinden geliyorlar. Onlar bu cinsellik meselesinde köpekler kadar ısrarlı.

— Kadınlar ne yapıyor bu ısrar karşısında?

– Kadın vermek zorunda. Çünkü erkek, iştahı konusunda bir çocuk gibi davranıyor. Kadın ona istediğini vermek zorunda yoksa o, bir çocuk gibi tatsızlık edecek, çekip gidecek ve hoş bir bağı rezil edecek. Ama kadın erkeğe iç benliğini, özgür benliğini teslim etmeden de teslim olabilir. Cinsellik üzerine konuşanlar, şairler bu meseleyi pek hesaba katmıyorlar. Bir kadın

bir erkeğe gerçekte kendini vermeden de sahip olabilir. Onun iktidarına teslim olmadan da etkisi altına alabilir. Tam tersine, bu cinsellik meselesini kullanarak onun üzerinde iktidar kurabilir.

Bu ilginç bir görüş. Günümüzde erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarından söz ediliyor. Biz .kadınlar erkeğin iktidarı çevresinde kurulmuş olan erkek dünyasına karşı mücadele ediyoruz. Şimdilik, senin kadınlarla ilgili düşüncelerini ciddiye almaya niyetimiz yok. Ama içinde kalmasın, söyleyeceğin başka şeyler varsa...

Kadınlar, sahip olma şehveti, aşkta kendilerini önemseme açgözlülüğü içindeler. Almak, sahip olmak, denetlemek, hakim olmak istiyorlar. Herşey ona, Kadına geri dönmeli. O herşeyin Anası, herşey ondan çıktı ve sonuçta ona bağışlanmalı... Erkek onun, çünkü onu o doğurdu... Şimdi herşeyi geri istiyor, ruh, beden, seks, anlam ve herşey... Kadının elindeki bu sahip olma hakkı dayanılmaz bir durum. Bir erkek herzaman kadından kopmuş bir parça gibi, ve cinsellik bu parçalanışın hâlâ sancıyan yarası. Erkek kendine gerçek bir yer veya bütünlük istiyorsa kadına eklenmeli.

Farklı düzeylerde konuşuyoruz aslında. Ben kültürel kodlardan söz ediyorum, sen gerçek bir ilişkinin gerilimlerinden. Hakim ideoloji esas, bir kadının bir erkeğe eklenmesi üzerine kurulmuş.

Neden kendimizi, bir erkek ve bir kadın olarak, bir bütünün parçaları gibi görüyoruz. Bu doğru değil. Biz bir bütünün parçaları değiliz. Tam tersine biz, bir zamanlar birbirine karışmış olanın saflaşarak ve netleşerek ayrışması, tekleşmesiyiz. Cinsellik, o karışımın, henüz çözülmemiş olanın bizdeki kalıntıları. Tutku, bu karışımın biraz daha ayrışmasına yol açıyor, erkekçe olan erkeğin varlığına, kadınca olan kadının varlığına geçiyor; ikisi de bir melek kadar temiz ve bütün olana kadar sürecek bu. O zaman birbirine karışmış olan cinsellik en üst düzeyde aşılacak, iki ayrı bireyi yanyana duran iki yıldız gibi bırakarak.

Kadınla erkek nasıl ilişkiye girecekler o zaman?

Öyle bir gün gelecek ki farkta yetkinleşmiş ayrı varlıklar olacağız. Erkek saf bir erkek, kadın saf bir kadın—mükemmel bir şekilde kutuplaşmışlar. Ama artık aşkın getirdiği o korkunç kaynaşma, kendini inkâr etme yok. Yalnızca kutuplaşmanın saf ikiliği var. İkisi de birbirinden arınmış. Herbirinde birey hakim,

cinsellik ikincil, ama mükemmel olarak kutuplaşmış. Her biri kendi kuralları olan tek, ayrı bir varlık. Erkek de, kadın da kendi saf özgürlüğüne sahip. Her biri, iki kutup arasındaki seks deveranının mükemmelliğini tanıyor. Her biri diğerinin farklı doğasını kabul ediyor.

David, bu aşırı görüşlerini annenle kurduğun bağımsızlık ilişkisine bağlayabilirim pekâlâ ama son zamanlarda bunun pek bir değeri kalmadı. Kadın erkek eşitliğine ne diyorsun, peki?

Soyut ve matematiksel olarak hepimiz eşitiz, eğer bu seni memnun edecekse. Ama ruhlarımız birbirinden tamamiyle farklı ve burda eşitlik ya da eşitsizlik söz konusu değil... Bir insan diğerinden iyi denemez, eşit oldukları için değil, içkin olarak **öteki** olduklarından, kıyaslayacak ortak bir payda olmadığından.

David, sen Michel'i tanımadın. Ona göre bugün cinselliğin nasıl kurulduğu değil, nasıl bastırıldığı araştırılıyor ve bir sürü açıklama getiriliyor. Cinsel özgürlük talebiyle birlikte cinsellik üzerine bilgi edinmek ve bu konuda konuşma hakkı, bir politik davanın gururuyla birleştiriliyor, cinsellik geleceğin gündemine yerleştiriliyor. Bu konuda sen ne düşünüyorsun?

Cinselliğin ne olduğunu bilmiyoruz, ama bir tür ateş olmalı. Herzaman bir sıcaklık, bir parıltı duygusu uyandırır çünkü. O parıltı salt bir ışımaya dönüştüğü an, güzellik duygusuna varırız. Ama sıcaklık ile cinsellik parıltısının iletimi, gerçek cinsel albenidir. Cinsellik ateşi hepimizin içinde uyuklar ya da yanar durur. Doksan yaşına varsak da sürer o. Sönerse, dünyada ne yazık ki sayıları gitgide artan o korkunç yaşayan ölülerden biri oluruz... Uygarlığımız bize, cinsel albeninin titiz bir incelikle nasıl sürdürülebileceğinin yolunu yordamını, bir de çok değişik güçleriyle, değişik iletişim etkileriyle yanıp sönen, parıldayan, yalazlanan, tutuşan cinsellik ateşinin nasıl pırıl pırıl dipdiri tutulabileceğini öğretmiş olsaydı, hepimiz sevgi içinde sürdürebilirdik yaşamlarımızı, bir kıvılcım parlamış olurdu içimizde, her türlü yola her şeye dopdolu bir coşkuyla yönelebilirdik... Oysa yığınla ölüm külü dolduruyor yaşamı şimdi.

Edebiyat yapıyorsun. Bir kaynaşma olarak cinselliğin aşılmasından söz ettin şimdi de cinsellik ateşini kutsuyorsun. Yoksa bu cinselliğin diyalektiği mi?

Herhangi bir duyguyu öldürmenin yolu, onda diretmek, onu sürekli kurcalamak, abartmaktır. İnsanlığı sevmekte diretirseniz, eninde sonunda herkesten nefret edeceğiniz, alnınıza yazılmış gibidir.

Peki ama, hepimiz sevgiyle sürdürebilirdik yaşamlarımızı dedin?

Evrenin mutluluğudur sevgi. Ama mutlulukla herşey bitmez. Sevgi bir buluşmadır. Ama eşit ölçüde bir ayrı düşme yoksa, buluşma da olamaz. Sevgide herşey bir sevinç, bir övgü bütününde birleşir. Ama daha önce bir ayrılma yoksa, bu birleşme de olamaz. Buluşma ayrılmaya dayanır böylece; daralma genişlemeye dayanır; kabarma çekilmeye dayanır. Bunlar hiçbir zaman gerçek, bütün sevgi olamaz. Deniz hiçbir zaman bütün yer yuvarlağını birden kaplayıverecek ölçüde kabarmaz. Sevginin kesin egemenliği hiçbir zaman gerçekleşemez?

David, insanlarla ilişkilerin nasıl?

Bir kopukluk var. Benim ilişkim, insan olmayan, sesi olmayan bir şeyle. Bu duygunun Avrupa'nın eskiliğinden, yıpranmışlığından ileri geldiğini sanırdım hep. Başka yerleri de denedim, hiç de öyle olmadığını anlamış durumdayım şimdi. Avrupa belki de bütün anakaraların en az yıpranmışı, çünkü üzerinde en çok yaşanan yer. Yaşamlarla yaşanan bir yer. Amerika'dan döndüğümden beri ciddi olarak soruyorum kendime : Neden böylesine az bir ilişki var benimle tanıdıklarım arasında? Neden bu ilişkinin candan bir anlamı yok?

Neden?

Bu yanıtın, görebildiğimce, sınıfla ilgili bir yönü olmalı. En güzel insanca akışın önüne dikilerek onu yok eden bir uçurum yaratıyor sınıf. Ölülüğün tam nedeni, orta sınıfların utkusu değil, orta sınıf **şeyinin** utkusudur. İşçi sınıfından biri olarak, aralarına karıştığım zaman orta sınıfın beni birtakım canlı titreşimlerden kopardığını duyuyorum. Onların sevimli, eğitimli, iyi insanlar olduklarını yeterince sık sık belirtiyorum. Ama bendeki yanın işleyişini durduruyorlar. Bir şeyin dışarda bırakılması gerekiyor.

Kendini işçi sınıfından mı görüyorsun?

İşçi tabakasından insanlar arasında doğdum, onlar arasında büyüdüm. Babam kömür madeninde işçiydi, bir madenci yalnız, övgüye değer hiçbir yanı yoktu. Epey sık sarhoş olduğu, hiçbir zaman kilisenin yanından bile geçmediği, kömür ocağında kendinden biraz üsttekilere çoğunlukla kafa tuttuğu için, saygıdeğer bile değildi. Gerçekte hiçbir zaman iyi bir işi olmadı, sıradan bir işçi olarak kaldı hep... Annem daha üstündü sanırım. Kentten gelmeydi, gerçekten aşağı kentsoylu tabakadandı. Saray İngilizcesini hiç eksiksiz konuşur, babamın konuştuğu, biz

çocukların da sokakta konuştuğumuz yöresel ağızın tek cümlesini kullanmak şöyle dursun, söyleyemezdi bile... Ama eski püskü siyah bonesi, uyanık açık, «ayrı» yüzüyle bir işçi karısıydı altı üstü, başka bir şey değil. Babamın saygı görmediği oranda, annem büyük saygı görürdü. Tezcanlı, duyarlı, belki gerçekten üstün bir yaradılışı vardı. Ama düşmüştü, iyice aşağılara, daha yoksul bir sürü madenci karısının arasına düşmüştü.

Nasıl da hüzünlü bir coşkuyla anlatıyorsun geçmişini. Peki neden işçiler arasında yaşamıyorsun?

Onların da titreşimi bir başka yönden sınırlı. Dar insanlar; ama gene de oldukça derin, tutkulu insanlar, öte yandan orta sınıf geniş, sığ, tutkusuz. İyice tutkusuz. Çok çok, orta sınıfın olumlu sayılacak duygusu olan dostluğu korlar yerine. Ama işçi sınıfı da dünyaya bakışıyla, önyargılarıyla sınırlı, kıt kavrayışlıdır. Bu da bir tutsaklık oluyor. İnsan kesinlikle hiçbir sınıftan olamaz.

Bütün ötekilerden apayrı, uzak, bir aslan gibi gururlu, bir yıldız gibi yalnız, değil mi?
Nasıl hissediyorsun kendini?

Sıkıntı ve Utanç İçinde.
Süzülen günbatımına bakıyorum/Ve keşke ben de gidebilsem diyorum/Siyahi mor çizginin ardındaki kırmızı kapılardan./Gitmek isterdim/Kırmızı kapıların ardına, çıkarıp atarak utancımı./Eşik önünde ayakkabılar gibi/Acımı elbiseler gibi/Ve kapının önüne bırakılmış yatan bedenimi/terkederek, çekip giden bir yolcunun bagajı gibi/Nereye olduğunu bilmeden gitmek./O zaman arkamı dönüp bakarım/Ve kütük gibi yatan terkedilmiş bedenimi görünce/Neşeyle bir kahkaha atarım.

Sana iyi yolculuklar. Bu kadar engele rağmen davetimi kabul ederek bu söyleşiye katıldığın, benimle konuştuğun için çok teşekkür ederim David Herbert Lawrence.

Meltem Ahıska

Bu söyleşideki kişiler aslen gerçek, söyleşi hayalidir.
Söyleşide David'in söyledikleri, D. H. Lawrence'ın romanları ve denemelerinden aynen alınmıştır.
Söyleşide adı geçen Michel, Michel Foucault'dur.

YAZI ve YOKSULLUK

Latife Tekin İskender Savaşır

Latife Tekin uzunca bir süredir yeni romanı üzerinde çalışıyor. Bu süre boyunca sık sık yazma pratiğine eskisi gibi bağlanamamaktan şikayet etti. Şaşırtıcı olan belki de, bağlanamamasından çok şikayet etmesiydi. Çünkü ötedenberi yazarlık konumunu benimseyemediğini, bir yazar olarak yazıyor olmaktan rahatsız olduğunu söyler dururdu. Bu yüzden söyleşiye buradan başlamaya karar verdik :

İskender Savaşır : Nedir senin yazarlıkla, yazıyla ilgili derdin? Daha doğrusu dertlerin? Anladığım kadarıyla yazıyla ilgili derdinle, yazarlıkla ilgili dertlerin aynı şeyler değil.

Latife Tekin : Bugün yazarlık da, diğer bütün meslekler gibi kendine özgü ayrıcalıklar, kendine özgü bir iktidar talep eden bir konum. Bense hâlâ kendimi yoksul bir insan olarak tarif ediyorum, tariflemeye çalışıyorum. Bu da bir mülkiyet duygusunu olduğu gibi bir iktidar duygusunu da içselleştirememiş olmayı gerektiriyor. Yaptığım işten dolayı talep edilen bir ayrıcalık beni utandırıyor. Üstelik benim durumumda işin katlanan bir yanı da var : Yoksul insanlardan bahsettiğim, onların acılarını anlattığım için bir ayrıcalık talep etmiş oluyorum kendimi yazar olarak tarif etmekle. Onlar hakkında ve onlar üzerine bir otorite gibi olmuş oluyorum.

İskender Savaşır : İyi hoş ama 80 sonrasında en çok reklamı yapılan yazar sen oldun. En çok sen «genç yazar» olarak konuştun.

Latife Tekin : Evet haklısın ama o sanki hepimiz adına alınmış bir intikam gibiydi. Bir de o dönemi hatırlaman lazım. Mesela daha hiçbirimiz, ya da hiç değilse ben, benim çevremdekiler, solun yenilgisinin derinliğini kavrayamamıştık. Tabii mahalleler elimizden alınmıştı, arkadaşlarımız tutuklanıyor, işkence görüyorlardı, aranıyorduk. Ama bütün bunlara rağmen enerjimizi politik bir anla-

mı olacak bir şekilde değerlendirmek hâlâ mümkün görünmüyordu. İşte benim için yazmanın da, yazarlığın etrafında üretilen onca lafın da böyle politik bir anlamı vardı. Yanılmış olabilirim. Ama o dönemde benim yazıyor olmamın çevremdeki insanlara büyük bir moral katkısı oldu. «İstanbul yanıyor; millet kaçan kaçana, sen kitap yazıyorsun» türünden espriler yapılıyordu. Ve bu herkes için büyük bir heyecandı, üstelik ben üniversiteli falan değildim, daktilo kullanmayı bilmiyordum, bir tane de çocuk büyütüyordum. Bütün bunlar, yazarken de kitap çıktıktan sonra da insanların benimle özdeşim kurmasını kolaylaştırdı. «O yapıyorsa, biz de yapabiliriz» türünden bir duygu. Ben de hem kendi kuşağımla hem de genel olarak yoksullarla kendi aramda bir duygudaşlık, bir özdeşim, neredeyse bir temsiliyet ilişkisi vehmettim. Hatta o kadar ki, Sevgili Arsız Ölüm'ü yazdıktan sonra bir arkadaşımla birlikteyken Cevat Çapan'la karşılaşmıştık. Arkadaşımı «Sevgili Arsız Ölüm'ü birlikte yazdık» diye tanıştırdım. Gerçi o çok kızmış, utanmıştı ama genç yazar olarak o kadar çok konuşmanın berisinde böyle bir duygunun çok önemli bir payı var. Sanki bir yazar gibi değil de, onlardan biri olarak ünleniyor, ko-

nuşuyordum. Ama bir yandan da başka bir sürü şeyi sezmeye başladım. Habire iş teklifleri, yazı teklifleri alıyordum. Basın, meşhur ettiği insanları, zamanı geldiğinde, ele geçirmeye, kendi bünyesine katmaya çalışıyor. Sadece basın da değil... Kendini bir sürü çıkar ilişkisinden, kurumlaşmış çıkar ilişkisinden oluşmuş bir ağın ortasında buluyorsun. Çok klasik bir çark tabii ama yaşayarak tanımanın dehşet verici bir yanı var. Ama neyse ki, bir yandan da kendini çok çabuk ele veren, çok ilkel bir doku. İnsanın çok çabuk, öyle Amerikanvari büyük ihtiraslar falan yaşamadan, canı sıkılıyor.

İskender Savaşır: İstersen yazma pratiğine geri dönelim. Herhalde Sevgili Arsız Ölüm'ü yazmak, hele böyle anlattığın gibi bir duygudaşlık konumundan yazmak çok heyecanlandırıcı olmuştur.

Latife Tekin: Daha çok acı verici bir yanı vardı. İçinde büyüdüğüm insanları teşhir ediyormuşum gibi bir duygu. Bir tür onur kırıklığı... Sevgili Arsız Ölüm'ü yazmakla, geçmişteki politik çalışma arasında, duygu bakımından, gerçekten bir süreklilik vardı. Kendi yaşamış olduğum acıya hâlâ politik bir anlam atfediyordum. Onu yazıya dökmenin, paylaşmanın diri kalmayı mümkün kılacağını düşünüyordum. Bu yüzden sadece kendim yazmakla da kalmıyor, etrafımdaki insanları da yazmaya zorluyordum. Sanki bütün bu ezilmiş, yenilmiş insanlar kendi hayat parçalarını yazarak paylaşabilseler, bu savrulmuşluk yerine yeni bir tür devrimci bilincin doğacağını umuyormuş gibi davranıyordum. Delice bir şey yani... Üstelik bir de bunu teorize ediyordum; ilkeler koyuyor, kurallar saptıyordum.

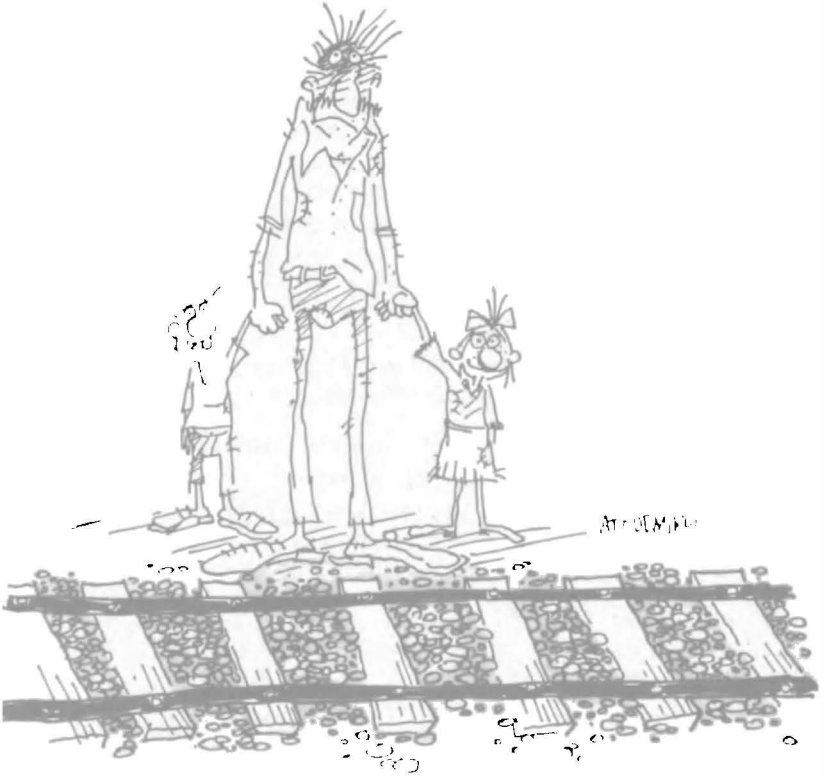
İskender Savaşır: Her zamanki gibi, yine geçmiş zaman kipinde konuşuyorsun. Arada ne değişti? Bu değişmeye yolaçan ne oldu?

Latife Tekin: Sevgili Arsız Ölüm'ün yayınlanması tabii... Kitap yayınlandıktan sonra, kardeşimin deyimiyle, moral bozukluğundan komaya girdim. Onbeş gün boyunca sebepli sebepsiz ağlayıp durdum; çok alınganlaşmıştım, kendimi çok yalnız hissediyordum.

İskender Savaşır: Bu çok şaşırtıcı... Sadece beğenilme filan değil, Sevgili Arsız Ölüm herkesi, çok farklı kesimlerden insanları çok heyecanlandırdı.

Latife Tekin: Bir günlük gezetede bile insanı çok heyecanlandıracak, daha çok da sarsacak, etkileyecek şeyler okuyorsun. Mesela

adamın biri işsizlikten çocuklarıyla birlikte trenin altına atlıyor. Sevgili Arsız Ölüm'de bu kadar çarpıcı, olağanüstü şeyler de yok. Çok daha kısmi, tahammül edilir acılar. Ama yine de ben yaşarken hiçbir hükmü olmamış benim olan bu acıları anlattığım için ödüllendiriliyordum sanki. İnsanlardaki yazılı metin hırsı, estetize edilmiş biçimler hırsı sarsıcıydı, korkutucuydu. Dirmit'i çok seviyorlardı ama benim için hayatın her yanı Dirmit'le, yaşayabildiğim, dokunabildiğim Dirmit'lerle doluydu. Oysa bana hayatın içinde hiç karşılaşmadıkları şeylerden sözediyormuşum gibi davranıyorlardı. Acayip bir yerden gelmiş bir yaratıkmışım gibi bakıyorlardı. Müthiş bir dil kopukluğuydu bu. İlk defa o zaman hissettiklerimi hiçbir zaman aktaramayacağımı düşündüm.



İskender Savaşır : Bir edebiyatçıya pek yakışmayan sözler bunlar. Dilsiz bir biçimde yaşananlarla bunların dile getirilmesini aynı kefeye koyuyorsun. Eğer anlattığından ötürü ödüllendirilmekten şikayet edecektiysen, neden anlattın? Başlangıçta ne umuyordun anlatmaktan, yazmaktan? Sahi, sen dilden ne bekliyorsun?

Latife Tekin : Ya, ben zaten kendimi edebiyat dışı bir yere koyuyorum. Ben, kendimi Türkiye'deki edebiyat serüvenine ya da dünyadaki edebiyat geleneğine bağlı görerek yazmaya başlamadım ki. Aksine bu geleneği karşıma alarak yazdım; üstelik pek öyle bir duygusal bağ da hissetmeden. Bütün bunlara rağmen niye yazdığım sorusunun da cevabını vermiştim zaten : Yazmayı bizim politik serüvenimizin bir devamı olarak görüyordum.

İskender Savaşır : Ama bu çok genel bir cevap. Birşeyin dile getirilmesinden, yazılmasından nasıl bir politik yarar ummuştun?

Latife Tekin : Bu sorunun cevabını artık bilmiyorum. Yazarken yazdıklarımı hep sol bir politik etkinlik üzerindeki olası etkileriyle değerlendiriyordum. Ama Sevgili Arsız Ölüm'ün yayınlanmasından sonra bu büyük ölçüde değişti. Kitaba gelen tepkiler, solun toparlanma süreci içinde yapılıp edilenler, benim yazıyla kurduğum ilişkinin kendi dinamiği... Bütün bunlar politikaya, dünyanın politik bir biçimde adlandırılmasına başka türlü bakmaya başlamama yolaçtı. Hayata dair hissettiğim bir sürü şeyi içeren bir politik dil, bunları hesaba katan politik davranış biçimleri olmayacak galiba. Sevgili Arsız Ölüm'ün yayınlanması bu duyguyu derinleştirdi. Ben kitabı yaygınlaşacak bir şey olarak kasdetmiştim; alabildiğine tekil ve özgün bir örnek olarak algılandı. Oysa ben o kadar özgün olmak, özgün kalmak istemiyordum. Bak biz bu hayatı bu biçimiyle yaşamayı reddediyorduk ya; bu red bizi, hepimizi herşey olmaya aday etmeliydi. Bu hayatı yeniden üreten konumlara sıkışıp kalmamalıydık. Bu da tek başına gerçekleştirilebilecek birşey değil. Yanlış anlama, sözünü ettiğim hemen büyük, kitlesel bir devrim, bir adımda komünizme sıçramak değil. O kadar da toy değilim. Bak Beatles'dan John Lennon'un bir sözü var: «Kim bizim kadar aşağlanmayı göze alsa, o kadar başarılı olurdu». 1980 sonrasında müthiş bir grup psikolojisi yaşıyorduk. Zaten ezik, yoksul konumlardan geliyorduk, bir de yenilmiştik. Bu koşullarda derin bir tartışma, sadece tartışma da değil, yoğunlaşma süreci yaşadık — kaçmayanlarla yakalanıp içeri düşmeyenler. Buradan böyle herkesin herşey olabileceği yaratıcı bir çözüm çıkabilirdi. Bak, o zamanlar Cumhuriyet'te yaptığım bir söyleşide 'kalemim vardı ya-

zı yazdım, piyanom olsaydı, bilmem belki onu da çalar, beste yapardım,' demiştim. İnsanlar çok kızmıştı buna. Oysa kendi adıma bir büyüklenme değildi bu. Verili tariflerin, sınıflandırmaların, konumların içeremeyeceği, onları aşacak bir potansiyele işaret etmek istiyordum. Ama bu potansiyel gerçekleşmeyince ben de yazar olmaya razı olmuş oldum. Ama tam kerhen bir razı olma. Böyle kerhen razı olunmuş bir konumdan da ne umulabileceğini kestiremiyorum. Ama bütün bunlar bende büyük bir öfkenin doğmasına yolaçtı. Biraz yakıcı bir yazar olmak istiyorum; daha doğrusu yazım artık öyle işliyor. Yola çıktığımda kuşağıma karşı derin bir duygudaşlıkla, özdeşimle yazıyordum. Büyük aşkların hüsranı da büyük oluyor; şimdi aynı derinlikte bir öfke duyuyorum.

İskender Savaşır : Galiba yavaş yavaş Gece Dersleri'ne geliyoruz. O kitabın temelinde de böyle bir öfke mi yatıyor?

Latife Tekin : Bir kere Sevgi Arsız Ölüm'den Gece Dersleri'ne tamamen yazma serüveninin çizdiği bir yol var. Bir de tabii kendi kuşağımla ilgili kurduğum feci bir düşün kırıklığı... Bizim kuşağın verili bütün düşünce ve davranış biçimlerini kırabileceğini umuyordum. Bunun da nedeni, bizim kuşağın dünyaya belki de aşırı bir belirlenmişlik konumundan başlamış olması. Yani kendisini bütün düşünsel ve politik dinamikleri kendisinden önce oluşmuş bir hareket içinde buldu. Sonra birdenbire ayağımızın altından zemin kaydı. Üstelik geçmişin politik kültüründen, bu boşlukta kendimizi nasıl savunabileceğimize, bu badireyi nasıl atlatacağımıza dair bir bilgi de devralmamıştık. Böyle bir noktaya sıkışmış bir kuşak, bu badireyi ancak dünyayı ve kendini köklü bir biçimde yeniden adlandırarak aşar, sandım. Kendine dair bir bilgiyi, bir duyarlığı, bir dili yine kendisi oluşturacak, geleceği öyle kuracak diye umdum. Ama izlediğim bizim kuşağın böyle bir girişimden kaçtığı, kendisinin olmayan biçimlerde saklandığı.

İskender Savaşır : Bir çaresizlikten bir özgürlük umuyorsun... Senin söylediklerinde bana tutarsız gelen şöyle bir şey var : Bir yandan alabildiğine maziperest bir yazarsın. Direniş imkânlarını geçmişte, yoksulların, ezilmişlerin, iktidara uzak olanların örtük bilgisinde arıyorsun. Oysa bizim kuşakla ilgili olarak dile getirdiğin bütün umutlar, kuşağın geçmişinden mutlak bir biçimde kopmasını öngörüyor.

Latife Tekin : Böyle bir şeyi öngörmüyor. Benim dediğim geçmişten bir kopuş değil, geçmişe duyulan bir öfke... Bütün adlandırmaları bir kenara koyup, kendi adlarına konuşabileceklerini umuyordum.

İskender Savaşır : Ama bu dediğin gibi bir adlandırmanın ayırdedici özelliği tam da tarihsizliği.

Latife Tekin : Tarihsizlik değil; ben kendilerini belirlenmiş olarak içinde buldukları politik geçmişten kopmayı kasdediyorum. O zaman da gidebilecekleri kendi tarihlerinden başka, yoksulların kültüründen, benim geleneksel bilgi dediğim şeyden başka bir yerleri olmayacaktı. Bak şöyle bir şeydi umduğum: Bu adamların, bizim, kendimizi içinde bulduğumuz konum, hazır düşünce kalıplarının bize biçtiği konum, çok sıkışıktı, dardı. Üstelik de orada yalnızca militan olarak varolduk. O konumun yaratılmasına hiçbir düşünsel katkımız olmadı. Artık militan olamayınca da yapabileceğimiz hiçbir şey kalmamıştı. Militan değildiysek hiçbir şeydik. Bu anlamda gerçekten bir çaresizlikten medet umuyordum. Bu kadar çaresiz bir konumda, insanların yapabileceği tek şey, kendilerine gerçekten sahici olan bir zemin bulmak olur diye umuyordum. Ötedenberi çaresiz olmuş, ama buna rağmen varolabilmiş insanların bilgisine başvurabilirlerdi; yoksulları, onların dünyasını içerden tanımayı deneyebilirlerdi. Ve bu gerçekten yepyeni bir şey olurdu. Sadece militanlık düzeyinde de olsa, bir evrensel kültürü iyi kötü edinmiş kişiler, bu donanımla geçmişlerinin artık sadece bir mırıltıya dönüşmüş sesine kulak verebilselerdi, buradan gerçekten müthiş bir şey çıkabilirdi. Meselâ, hiç değilse, isyanımız nereden kaynaklanıyor, nasıl bir dünya tasarısı barındırıyor, onları anlayabilirdik. Yapmadık ya da yapamadık. Ama bu konudaki çaresizlik, öfkemi azaltmıyor.

İskender Savaşır : Tekrar Gece Dersleri'ne dönelim. Hatırladığım kadarıyla roman, rengarenk sokaklarına inanılmaz gürültülerin taştığı bir çingene mahallesinde bitiyordu. Bu mahalledeki o tuhaf son, yoksullarla, geleneksel olanla böyle bir buluşmayı mı temsil ediyor?

Latife Tekin : Evet ama onu ancak yazıda gerçekleştirmek mümkün galiba. Bazen ben de yazılabilir olanla yaşanabilir olanı karıştırıyorum. O zamanlar benim onları yazmakla istediğim şeyi biraz olsun gerçekleştirdiğimi vehmetmem mümkün oluyor. Ama eninde sonunda ben de bizim kuşağın mensubuyum. Onlar için «yapamadılar» dediğim şeyleri ben yapabildim mi ki? Ama zaten sana söylemiştim: Bizim kuşaktan umduğum şeyler, ancak hep birlikte, hiç değilse bir kısmımız birlikte kalkışsaydık gerçekleştirilebilecek şeylerdi. Kimsenin tek başına yapabileceği şeyler değil. Tek başına kalınca bana yazmak düştü. Ya da daha doğrusu yine

kaba, yine hoyrat, bana karşı bir politika ile bana yabancı bir gelenek içinden sürdürdüğüm, hayat diyebileceğim herşeye uzak bir estetik faaliyet arasında bir tercih yapmak durumunda kaldım. İkincisini tercih etmiş oldum. Hiç değilse böylelikle bu hayal kırıklığı karşısında duyduğum öfkeyi, bir zamanlar gerçek olduğuna inandığım bir imkânın anısını diri tutabiliyorum. Daha da önemlisi, o asıl tarihle, yani ezilmişlerin, yoksulların tarihiyle, bilgisiyle estetik düzeyde de olsa buluşabiliyorum. İşte bu yüzden de mesela bu son romanımda yine oralara döndüm.

İskender Savaşır : Ama senin yoksulluğa sahip çıkma biçiminin iki uçlu bir yanı var: Biri geçmişe, geleneksel olana gönderiyor ama diğer yandan da dünyayı çok kesin bir biçimde ikiye ayırıyor: Yoksullar ve diğerleri diye. Bu da alabildiğine kaba ve kavramsal bir ayrım, bir adlandırma senin deyişinle.

Latife Tekin : Evet o iki uçlu dediğin şeyi ben de seziyorum. Ama buna rağmen yoksulluğa bir biçimde sahip çıkmak istiyorum. Seçeneksizlik gibi bir şey. Tabii benim yoksulluk diye tutturmamın, yoksulluğun benim geçmişim olması ile ilgili bir yanı var. Ama ben aynı zamanda yoksulluk üzerine söylenmiş bir çok şeyi tersine çevirmek istiyorum. Bunun için de gösterebileceğim tek kaynak işte kendi hayatım, yazdıklarım, kendi geçmişim. Ancak oradan hareketle ikna edebilirim insanları ya da kendimi. Ama tabii kimse benim geçmişimi paylaşmıyor. Yoksulluk, yoksulluk dediğimde insanların kulağına farklı biçimlerde çarpıyor o laf. Ama ben yine de ortada varolan söylemi tartışmaya getirmek istiyorum. Yoksul insan, olmayan, bir sürü şeyi olmayan insandır ya... İşte bu bir sürü şeyi olmayan insanlar, bir sürü şeyleri olmayarak nasıl yaşıyorlar, kendilerini bu dünyada nasıl taşıyorlar, bütün bunlar beni çok ilgilendiriyor. Ama bunlar da hiçbir zaman yoksulluk hakkında yazılıp çizilenenler, söylenenler tarafından içerilmiyor.

İskender Savaşır : İtirazımı bir türlü anlatamıyorum galiba. Bak, 80'den sonra yaygınlaşmaya başlayan, öyle çok kitlesel bir biçimde de değil, ama bir yerlerde dile gelen bir duyarlık var. Geleceğe yönelik projelerimizden ürktük. Sınıf adına konuştuğumuz zamanlarda bile, bugünden ürettiğimiz tasarıların hayata geçirilmeye çalışılmasının yeni bir baskı unsuru oluşturabileceğini farkettik. Ama bir yandan da bugüne teslim olmamak gerekiyor. İşte sözünü ettiğim duyarlık, tam bu noktada, insanların kendi geçmişlerine dönüp, kendi gerçekleşmemiş umutları adına konuşup,

çok daha kısmi bir yerde durarak direnebilmesinin imkânlarını araştırıyor. Geleceğe yönelik bir dünya kurmaktansa, geçmiş özlemlere sahip çıkılabilir, onların hakları savunulabilir. Bu duyarlığın bir yanı bence sende de dile geliyor ve burada çok rahat buluşabiliyoruz. Ama sen böyle değil de, yoksulluk diye konuşmaya başlayınca, sınıf yerine yoksulluk diyormuşsun gibi geliyor. Çok daha kaba bir kavramsallaştırma...

Latife Tekin Tam sınıf yerine yoksulluk demiyorum. Ben yoksulluğun pek değişebilir bir şey olduğuna inanmıyorum. Yoksulun biri sınıf atlayabilir ama yoksulluğunun değişebileceğini sanmıyorum. Onun için sınıftan daha farklı bir şey benim yoksulluk dediğim. Daha çok yoksulluk duygusuna sahip olan insan. Yani içerden konuşmaya çalışılarak edilmiş bir söz yoksulluk. İsterse daha sonra zengin olmuş, köşeyi dönmüş olsun herif, ben yoksulluğunu bir belirlenmişlik gibi görüyorum. O zenginliğin temelinde, dokusunda bir yoksulluk varsa, bu artık değişmez bir şey. Hayatı değiştiğinde de değiştiremeyeceği bir şey. Bu bakımdan hem bir belirlenmişlik, hem de çok geleneksel bir şey. Toplam bir bilgi var onun. Yani tuhaf bir soyutlama benim yapmaya çalıştığım. Sınıf tabii çok daha belirgin bir ayrım, yoksulluk muğlak bir laf.

İskender Savaşır: Benim itirazım muğlaklığına değil; kavramsallığına. Kavramsal bir laf yoksulluk. O bakımdan da bana sınıf terimi daha uygun geliyor. Yani ille de öyle bir şey kullanacaksak, ille de kavramsal bir yerden konuşacaksak...

Latife Tekin: Sınıf mı diyelim, diyorsun?

İskender Savaşır: Demeyelim. Oradan konuşmayı bırakalım. Başka türlü konuşma biçimleri arayalım. Bence edebiyatında yaptığın öyle başka bir biçim bulmak da, konuşurken, yoksulluk edebiyatı yapınca başka bir şey yapmış oluyorsun. Senin yaşadıklarınla, bir bütün olarak yoksulların yaşadıklarını nasıl aynı paranteze alırsın? Demin verdiğin örneği düşün. Sonradan zengin olan, sınıf atlayan adam. Seninle o adam arasında ortak olan tek şey yoksulluk değil, bir geçmişi yitirmiş olmanız. Geçmişlerin yokolması, ki bence senin duyarlığında daha belirleyici olan o...

Latife Tekin: Evet. Belki de yoksulluğun değişmez bir şey olduğunu kendimle ilgili olarak vehmetmeye çalışıyorum. Yani kendim-

de tanımaya çalıştığım bir şey yoksulluk. Kendi yoksulluğumun değişmez olduğuna inanmaya çok fazla ihtiyacım var belki de... Bilmiyorum neden. Benim için yoksulluğun geçmiş olduğuna inanmıyorum. Anlıyor musun?

İskender Savaşır: Neredeyse şöyle bir şey demek istiyorsun: Yoksulluk, yoksul olmuş olmak, benim kendi geçmişime ihanet etmeyeceğimin teminatıdır.

Latife Tekin: Biraz öyle galiba. Böyle teminatlar ne işe yarar diyeceksin. Ama ben kendimi yoksul insanların içinden hissetmeseydim ve onlarla müthiş bir duygu bağım olmasaydı, yazdığım kitapları yazamazdım ki.

İskender Savaşır: Tamam, geçmişte, bir noktada öyle müthiş bir paylaşma yaşanmış.

Latife Tekin: Geçmişimde var ama o kitapları yazdıktan sonra da bir şeyin değişebileceğine inanmıyorum doğrusu. O kadar öfkeyle, o kadar duygu bağıyla yazdıktan sonra ben sınıf mı atlayacağım yani? Ya da kendi yoksulluğum artık bir geçmiş mi olacak? Geçmiş mi oldu?

İskender Savaşır: Bence geçmiş oldu. Üstelik şöyle geçmiş oldu: Senin gecekondu semtleri... Onların hayatları ile seninki farklı biçimlerde seyretti. Sen, o geçmişte paylaşmış olduğunuz duyarlığa sadık kalmak için daha çok çaba gösterdin. Hakkında yazdığın çevrenin öyle bir problemi, geçmişlerine sadık kalmak gibi bir dertleri yoktu.

Latife Tekin: Ama hiçbir zamanı bilinçli bir biçimde öyle bir dertleri olmadı ki. Daha önce de, ben o kitapları yazmadan önce de yoktu öyle bir detleri. Kendilerini hayata kaptırmış yaşayıp gidiyorlardı. Üstelik ben daha yazmadan önce de kopmuştum onlardan. Daha doğrusu ciddi bir biçimde atılmıştım aralarından. Onların yaşama biçimlerine, değerlerine uymadığım için barınamadım, müthiş şiddetli kavgalar, kıyametler koptu ve sonunda onların dışına itildim. Başka bir yerden bakarsak, benim yaşadıklarım yüceltilecek bir şey belki. İşte yoksulluğun dışına gittim ve kendime, başka bir yerde yeni bir hayat kurdum. Aslında yoksulların gözünden baktığında da görünen aynı şey «içimizden biri kurtuldu»dur herhalde onların da tepkileri. Yani iki taraftan da baktığında görünen bir başarı hikâyesi. Ama ben çok erken bir yaşta biliyordum ki, bu aslında bir atılmışlıktı. Onların arasından çık-

mak istemiyordum aslında. Tabii bir sürü insan, sadece yoksul olan gençler değil, hali vakti yerinde ailelerin çocukları da belli bir yaşta aileleriyle, sınıflarıyla bir çatışmanın içine giriyorlar. Benimki de buna benzer bir çatışmaydı sonuçta ama benimki tümüyle dışarı atılmamla sonuçlandı. O atılmayı ya da «başarı»yı ben hiçbir zaman kaldıramadım; çok ciddi bir duygusal yaralanma oldu benim için. Onların arasındayken kendimi bir dayanışma içinde hissediyordum; işte benim yoksulluk bilgisi dediğim şey belki... Yoksul bir insan olarak, onlarla birlikte bir bilgiyi kullanarak, herşeye rağmen daha güvenli yaşıyordum hayatın karşısında. Onların arasından atıldıktan sonra dünyayı yeniden adlandırmak zorunda kaldım. Adlandırdım diyorum ama daha doğrusu başka insanlar dünyayı nasıl adlandırır, bunu öğrenmeye çalıştım ya da öğrendim. Başka bir dil konuşmaya başladım ama onu çok içselleştirdiğimi sanmıyorum. Beni yaşatacak bilgi elimden gitmişti. O bilginin bir yanı geleneksel bilgi, bir yanı da yoksul insanların birarada durarak birbirleriyle kurdukları dayanışmadan, yoksulluklarını nasıl taşıyacaklarını yaşayarak anlamalarını sağlayan çok özel bir bilgi. O yokoldu. Çok fazla savunmasız kaldım; kendimi çok yalnız hissediyordum. O zamandan bu yana evime dönme isteği hep çok güçlü oldu.

İskender Savaşır: Bak şu anlattığın hikâyede yoksulluğa, yoksullar diye bir kategoriye hiç yer yok. Yani paylaşılacak, durulacak, hâlâ sürekli olarak dönülüp feyz alınacak bir insan kategorisine... Oradan atılmış olduktan sonra sen şimdi neyi kimle paylaşıyorsun?

Latife Tekin: Feyz almak diyorsun. Bak ben hâlâ hayatımdaki en büyük dayanışmayı yoksullarla, yani orada yaşadığımı hissediyorum. Bir politik çalışmanın içinde bulunmuş olmama rağmen, cebindeki son kuruş parayı birbirleriyle paylaşan insanları yoksulların arasında gördüm.

İskender Savaşır: Bu bir anı.

Latife Tekin: Bir anı oldu! Ama bunun tekrarlandığı tek yer vardı, o da politik çalışmaydı. Bütün insanlar değil ama, son kuruşuna kadar parasını, evini, hayatını paylaşan insanları politik çalışma içinde gördüm. Öyle bakarsan politik çalışma da bir anı.

İskerder Savaşır: Elbette. Zaten sorun o! Neden buna yitirilmiş bir dayanışma demekle yetinmiyorsun. Yoksulluk bu yitirilmiş dayanışmanın nasıl teminatı olabilir?

Latife Tekin : Çünkü işin başka bir yanı var. Dayanışma tek başına bir şey değil, bir örnek; başka bir şeyin örneği. Ben diyorum ki, yoksul bir insan olduğumu öğrendiğimde, belli bir yaşta bunu hissettiğimde ve öğrendiğimde, aynı zamanda kendimi yoksul bir insan olarak nasıl taşıyacağımı da öğrenmiştim. Meselâ çocuklara büyüyünce ne olmak istediklerini sorarlar değil mi? Bu, bütün çocuklara sorulur. Yoksul çocuklara ne olmamaları gerektiği hakkında bir bilgi aktarılır. Mesela benim en çok olmaktan korktuğum şeylerden biri hırsız olmaktı. Çünkü sürekli olarak yoksul çocukların çalmasına karşı açık ya da gizli önlemler alınır. Farklı bir psikolojidir bu. Üstünden ne kadar zaman geçerse geçsin, insanın üzerinden atamayacağı bir şeydir, sana aktarılan bir bilgidir. Yoksul bir insansın ve kendi yoksulluğunu, kendine ve çevrene zarar vermeden, kendini en iyi hissedebileceğin biçimde şöyle taşıyabilirsin, diyen bir bilgidir. Tenine siner. Paylaşma diyoruz, dayanışma diyoruz, bir sürü yönü var bunun, ama en temelde çok geleneksel bir bilgi bu. Dayanıklılığını, yokluğa, inanılmaz yoksunluklara, hep hayatın dışına itilmeye çalışılmasına rağmen varlığını sürdürebilmesinden alan, tuhaf ilişki biçimlerinde, tuhaf örgütlülük tarzlarında ifadesini bulan bir bilgi. Benim kendimi belirli bir yaşa kadar içinde tanıdığım, kendimden geçerek, kendimden hareketle tanıdığım bir bilgi bu.

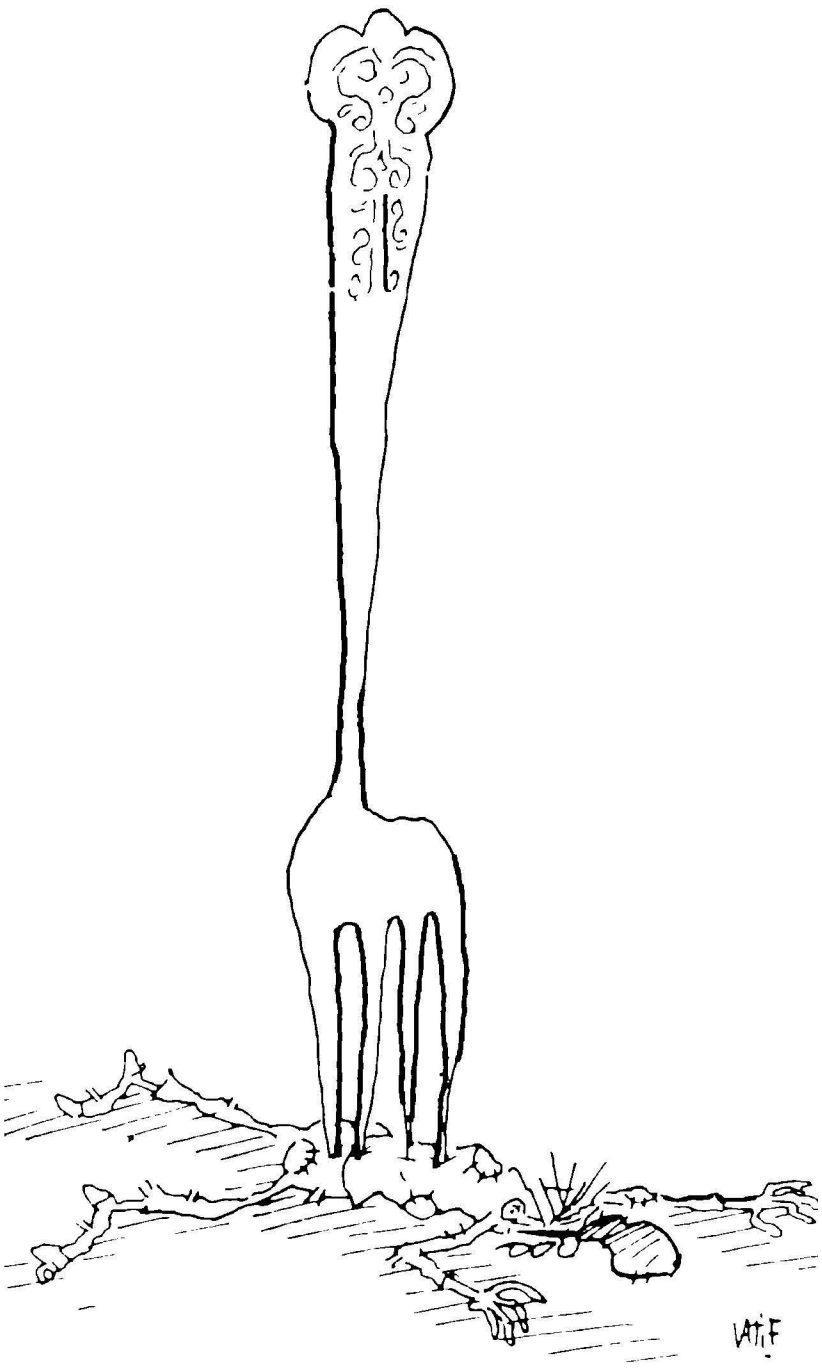
İskender Savaşır : Benim de demek istediğim, bugün hâlâ yoksul olanlar bu bilgiyi hızla unutuyor. Yani bu bilgiyi sen taşıyorsun şimdi. Daha önce de konuşmuştuk. Gecekondular ANAP zihniyetinin tam yatağı haline gelmiş durumda. Yoksulların tarihiyle senin tarihin farklı yönlerde seyretti derken, böyle bir şeyi kastediyordum.

Latife Tekin : Keşke öyle söyleseydin ya, o zaman o kadar uzun laf etmezdim. Ya İskender, bugün gecekondularla ilgili hissettiğim şeyler ikili. Bir yandan çok yoğun bir öfke duyuyorum tabii; kaldıramıyorum oradaki değişimi. Ama diğer yandan çok başka türlü bir öfke de duyuyorum: Hayatın toplamını düşündüğümde, sanki, o kadar kenarda, neredeyse hayatın dışında denebilecek bir yerde ömrünü tüketmek zorunda olan insanların herşeyi yapmaya hakları varmış bu dünyaya gibi geliyor. Yani bırak arabesk de söylesinler, işte oylarını kime veriyorlarsa versinler. Yani kötülük denen her şeyin ya da her olumsuzluğun onlarda görünür hale gelmesi, fuhuşundan hırsızlığa, şiddetine kadar...

İskender Savaşır: Bunlar sözünü ettiğim tepkiler değil ki; arabeskten sonra olan şeyler bahsettiğim. Arabeskte gerçekten bir olumsuzluk vardı. Fuhuşunda, şiddetinde bir olumsuzluk var; bir negativite var. Ama gecekondunun şimdi evrildiği noktada bu olumsuzluk da kalmıyor gibi görünüyor.

Latife Tekin Haklısın galiba. Gerçi çok az bir kısmı hakkında bir şey biliyoruz ama gerçekten büyük bir kitle için geçerli gibi görünüyor bu. Ama kime görünüyor? Yani nereden bakarak söylenmiş bir söz? Sen, gecekondular ANAP zihniyetinin bir yatağı haline geldi, dediğinde ne demek istediğini anlıyorum ama ben baktığımda çok farklı şeyler görüyorum. Bak, eskiden gecekondu mahalleleri için «sol» diyorduk. Gerçekten de doğruydu bu; solun en diri olduğu yerlerdi mahalleler. Ama ne demekti mahallelerin sol olması? Solcuların solu tarifleyiş biçimleriyle, oradaki yoksulların yaşayış biçimi birbirlerinden o kadar farklıydı ki! Bunu biraz olsun gösterebildim sanıyorum ilk iki kitapla; mahallelerdeki solun, mahallelerin, yoksulların kendi dilinde nasıl göründüğünü. Şimdi de benzer bir şey var. Gecekondular ANAP zihniyetinin yatağı haline geldi, diyorsun. Doğru bu da; ama o kadar dışardan bakarak söylenmiş bir şey ki! Üstelik zaman zaman benim de paylaşabileceğim bir yargı. Hatırlarsın bu son romana ilk başladığımda, Ümraniye'ye gitmiştim de, ilk tepkim müthiş irkilmek olmuştu. Orada yerleşmiş olan davranış biçimlerini, değerleri asla içerden yazamayacağımı düşünmüştüm. Ama işte her zaman bu ilk tepkinin ötesine geçen bir buluşma oluyor. Çünkü sana dediğim gibi, yoksulluk aslında bir belirlenmişlik. Çünkü biz ister solcu olalım ister ANAP'lı olalım, ne yaparsak yapalım, yoksul olarak, yoksul kalarak yapıyoruz. Paylaştığımız ortak yoksulluk bilgisi birbirimizi tanımamızı, anlamamızı sağlıyor. Bu yüzden, solculuktan ANAP'a geçişte senin bir kopuş gördüğün yerdeki değişimi ben de görüyorum ama başka bir şeyin daha farkındayım; orada yoksulluğun süren sesini, yoksulluk bilgisi dediğim mırıltıyı işitiyorum. Bunu sana bir türlü anlatamadığımın da farkındayım ama bu, tam da sen bu bilgiyi taşımadığın için, benimle aynı dünyayı paylaşmamış olduğun için böyle oluyor galiba. Benim tenime sinmiş olan yoksulluk duygusu senin için bir sözden ibaret.

İskender Savaşır: Birbirini anlayamayan iki insan için epey gevezelik ettik bu saate kadar. Bu nasıl bir anlaşamama...?
Latife Tekin: Bak belki şöyle bir şey: Sen hep benim yoksulluk bilgisi dediğim şeyi geçmişin yitirilmiş olmasına tercüme etmeye çalışıyorsun ya... Ben ikisinin aslında ayrı şeyler olduğuna emi-



nim. İkincisi, yani kayıp geçmiş, beni neredeyse aristokratik diyebileceğim bir duyarlıkla buluşturuyor. Mesela seninle bu kadar iyi anlaşmamızı, meselâ Murat'la (Belge) anlaşmamızı mümkün kılan bence o. Ama bizim mahalleden insanlarla, yoksullarla anlaşmamı sağlayan şey o değil. Çok daha başka işaretler temelinde buluşuyoruz onlarla. Ve bir türlü gösteremiyorum, anlatamıyorum size bu işaretlerin nasıl bir bilgiden kaynaklandığını. Göstermek bir yana varlığına bile inandıramıyorum. Belki ancak yazıyla yapılabilecek bir şey bu.

Belki gerçekten de bu konuşma sırasında gündelik dilin sınırlarına ulaşmıştık; artık, birbirinden çok farklı iki tarihin, iki dünyanın ürünü olan bu insanların yaşantıları arasında bir köprü olamıyordu.

Bu noktada Latife Tekin elime iki sayfa tutuşturdu «bak işte böyle bir şey kasdettiğim» diye. Şimdilik Aşk İşaretleri'nin girişi olarak tasarlanan sayfalarmış. Konuşma boyunca bana anlatamadığı herşey, yoksulluk demekle neyi kasdettiği, oradan ne umduğu, orada ifadesini bulmuştu:

Uzaklarda ağlamaktan gözleri jüt olmuş pılık pırtık
adamlar on yedi gün aralıksız yağan karın dindiği
sabah saçaklardan söktükleri ince uzun buzları kılıç
yapıp oynayarak camiye doluştular.

Şu dünyada kader arsızlarını şaşırtacak ne kaldı ki!

Caminin iç avlusundaki kocaman eskimo evini ve yedi
cücelerin kardan heykellerini öyle bir umursamadılar ki
onların gördüklerine ve anlattıklarına inancım
ta kökünden sarsılıp devrildi.

Ama ne yapayım? Buyucünün boşa üflediği soluklar gibi
güven vermiyor da olsalar yaşadıkları hayat esrarlı
ve dev bir mıknatıstan daha çekici.

Yoksulların ruhları en iyi birbirleriyle tanışır ve
anlaşırlar! Yoksulluk ölüm kadar kesin ve keskin olan
tek şeydir ve yoksullar, bu gerçeğin baskısına direnebilmek
için yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz
işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri
durmamacasına mırıldanıyorlar.

Ceplerinde yoksulluk bilgisi denen küstah bir kurbağa gezdirmiyor olsalar hayatın kendilerine verilmediğini bile bile başkalarının zalim dünyasında ayakkabılarının uçlarına basarak sürekli bir korkuyla var olmayı göze alabilirler miydi?

Siz nereden bileceksiniz bunu!

Karın içinden çıkıp rüzgâr çekirgeleri gibi şehrin üstüne savrulan bu adamlar oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları depolardan farksız küçücük evlerinde eşyalarına nüfuz ede ede yaşıyorlar.

Hurdacılık yaptıkları zamandan kalma paslı pirinç karyolalar, tesisatını kurdukları mobilya çarşısından aldıkları metal arkalıklı sahte koltuklar, pazarcılık günlerinin anısı olan makine halıları, yolluklar...

'Leri şarupdiende tisika cemi' deriz bizler eşyalarımıza. Yani 'yoksullar ülkesinin sınırlarını gösteren harita'

Karnımızı doyurmak için çırpındığımız her anı eşyalarımızda dondurup saklamamız boşuna değildir. Soluk alıp verdiğimizi, geçmişte de var olduğumuzu kendimize kanıtlama ihtiyacı içindeyiz. Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyanızın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız.

Bu kadar sır verdiğim yeter!

...KENDİ ÜZERİNE İNMESİ YAPRAĞIN»

Sami Baydar: **Dünya Efendileri**, B/F/S Yayınları, 1987.

Paul Celan, 1960'da G. Büchner Ödülü'nü alırken yaptığı konuşmada, tedirgin parmağını bir çocuk haritası üzerinde gezdirip, «maddi olmayan, ama dünyevi, yeryüzüne ait —dil gibi—, dairesel bir şey» bulunduğundan bahsediyor. «İki kutuptan geçip, yine kendine dönen ve hatta bu arada —hoş bir biçimde— tropikal kuşakları da kesen bir şey», bir «meridyen» Celan'ın bulduğu...

Meridyen birleştirici bir şey, şiirin gideceği yolun bir daire olduğunu, kişinin yine kendisiyle karşılaşması olduğunu gösteriyor. Bir bakıma, yorumsamanın (hermeneutik) dairesi bu; belirleyici olan, daireden dışarı çıkmak değil, daireye doğru yoldan girebilmek. Şiir, şairin kendini önden —öncü olarak— göndermesi, dolambaçlı, karışık bir yol katederek yine kendine varması... Heidegger, varlıkta her şey bir dönüp durma, dolambaçlı bir yoldur diyor zaten.

Sami Baydar da parmağını bir meridyen üzerinde gezdiriyor. Şairin kendiyle karşılaşması, kendine ulaşma çabası, **Dünya Efendileri**'nin hemen göze çarpan bir özelliği. Bu imkânsız karşılaşma, Sami Baydar'ın kendi deyişiyle, «yaşama şansına erişmek, seçme şansına erişmek için», «başlangıcı, sonu olmayan bir yerde devam eden» bir dolaşım, bir döngü...

Dikkatle bakmaya büyük önem veriyor Sami Baydar. Çoğunlukla gözünü yumup, ruhunun sesini dinleyerek ya da başka metinleri okuyarak yazan şairlerin tersine, bakarak, insanlara, nesnelere ve hatta kendi gövdesine gözlerini dikerek yazıyor şiirlerini. Şiirlere hakim olan durgunluk, dinginlik de, bu bakışın doğurduğu bir mesafe aslında: «Ozanın bir benzeridir güneş/ yıllarca geride duran». İncelmiş bir humour, aldatma ya da kazanma amacı

gütmeden oyun oynama arzusu ve alçakgönüllü bir kibir de, hep bir bakma durumunu yeğlemenin sonuçları. Şiirler, şairin uzun kolları, «kuleye çok uzaktan sarılmak» için : İnsanların ondan tamamıyla kopmalarını önledikleri gibi, çok yakınlaşmalarına da engel oluyorlar.

Dünya Efendileri'nde, gelişkin bir bakış estetiğinin yanısıra, «yeni doğmuş» birinin bilinç berraklığı ve düşgücü tazeliği seziliyor. Sürekli yeni baştan doğan, kendini ve dünyayı yeniden bulan —yeni baştan keşfeden— biri konuşuyor sanki. Şairin, yeni bir bakışa, yeni bir söze varabilmesinin sırrı bu. Arasıra egzotik tadlar da yakalayan, ayrıntıları birleştirmede gösterdiği 'görsel' beceri, uzun bir aradan —belki bir hastalıktan— sonra geri dönmüş birinin yabancılığını hissettiriyor bize. Sami Baydar, kendi deyişiyle «dışlanan ve atılan bir öyküyü, kahramanı olmadan yaşamaya çalışan biri» olarak yazıyor şiirlerini.

Sami Baydar'ın vurgulanması gereken önemli bir yönü de, yaşananın, görünenin imgesini çıkarmakla yetinmeyip, imgenin varlığını yaşaması. «Geçmişten kaçarken» insanları taşıyan masalları ve düşleriyle bir çocuk gibi, imgelerin, hatta kelimelerin düşlerini görüyor. «Düş, bir orman kanunudur» diyebildiği için zaten, bir nesneler yığını olarak bakmıyor doğaya.

Bu belki G. Benn'in **Artistik** dediği şey: İçeriklerin çöktüğü bir dönemde şiirin kendini bir içerik olarak yaşaması. Sami Baydar'ın şiirinde belirgin olarak, yaratmanın, bir şeyler kurmanın verdiği hazdan kaynaklanan bir aşkınlık var. Değerler nihilizmi karşısında yeni bir aşkınlık; «doğanın gerçek öyküsü»ne varana dek belki... Sami Baydar'ın bu aşkınlığı nereye vardıracağını, merakla bekleyeceğiz bundan böyle.

Üstünkörü yazılmış, tadsız bir arka kapak yazısı dışında, güzel ve önemli bir şiir kitabı **Dünya Efendileri**.

Necmi ZEKİ

METIS

20:-